estetik anlayış

moritz geiger

Çeviren:
Tomris
Mengüşoğlu

DOĞUBATI

kitapyurdu.com

Moritz Geiger

Estetik Anlayış

Moritz Geiger

Estetik Anlayış

Çeviren: Tomris Mengüşoğlu

DOĞUBATI

© Tüm hakları Doğu Batı Yayınları'na aittir.

Almanca Özgün Metin
Zugänge zur Ästhetik
Neue Geist Verlag Leipzig 1928

Almancadan Çeviren
Tomris Mengüşoğlu

Yayına Hazırlayan
Taşkın Takış

Kapak Tasarım
Mr. Z & Z

Tasarım Uygulama
Aziz Tuna

Baskı
Tarcan Matbaacılık
Eylül 2015

Doğu Batı Yayınları
Ankara Merkez:
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/Ankara
Tel: 425 68 64 / 425 68 65

İstanbul Dağıtım:
Hobyar Mah. Narlıbahçe Sok. No:6
Cağaloğlu/İstanbul
Tel: 0 212 243 47 11

www.dogubati.com

ISBN: 978-605-5063-43-6 / Sertifika No: 15036

Doğu Batı Yayınları-129 Felsefe-38

Kapak Resmi: *Eleştiriden Kaçış*, Pere Borrell Del Caso, 1874... İspanya Bankası Koleksiyonu.

Moritz Geiger (1880-1937)

Alman düşünür. Frankfurt'ta doğdu. Edmund Husserl'in öğrencisi olan Geiger, fenomenolojinin yanısıra psikoloji, epistemoloji ve estetik alanlarında çalıştı. Münih'teki fenomenologlar grubu üyeliğinin yanında Amerikalı bir fenomenolog olarak da ün kazandı. 1923-1933 yıllarında Göttingen Üniversitesi'nde felsefe profesörlüğü yaptı. Nazizmin ortaya çıkışıyla Almanya'yı terk edip hayatının son yıllarını Birleşmiş Devletler'de geçirdi ve bu ülkede yaşamını yitirdi. Çağın ruhsuzlaşmasıyla sanat anlayışının bozulduğunu dile getiren Geiger, estetik konusuna yeni kavramlar kazandıran en önemli yazarlardan biridir. Erken ölümüyle *Die Bedeutung der Kunst (Sanatın Önemi)* gibi önemli çalışmaları yarım kalmıştır. Fenomenoloji alanında *Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses* (1913), *"Alexander Pfänders methodische Stellung," Neue Münchener Philosophische Abhandlungen* (1930) gibi önemli makaleler yazmıştır.

İÇİNDEKİLER

Kitabın Yazarı ve Yaşam Sözcüğü Üzerine
Çevirinin Önsözü 9

Önsöz 17

Sanat Yaşamında Amatörlük 21

Sanatta Yüzeysel ve Derin Etki 51

Sanatın Ruhsal Anlamı 67

Fenomenolojik Estetik 114

Dizin 129

KİTABIN YAZARI VE YAŞAM SÖZCÜĞÜ ÜZERİNE ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

I

Moritz Geiger 1880 yılında Frankfurt'ta doğdu; 1937 yılında, göç etmek zorunda bırakıldığı Amerika'da, Seal Harbour (Maine)'da öldü. Yüksek öğrenime 1898 yılında Münih'te önce hukuk bilimleriyle, sonra yazın tarihiyle başladı. Daha sonra düşünsel ilgisi felsefeye, özellikle psikolojiye yöneldi. Wilhelm Wundt'un öğrencisi oldu; T. Lipps'in yanında doktora yaptı. (Yanısıra matematik ve fizik eğitimi de aldı.)

1902 yılında fenomenoloji ile ilgilenmeye başladı, Husserl'in öğrencisi oldu. Bu arada iki yıl biyoloji ve psikiyatri okudu. 1907'de Münih Üniversitesi'ne doçent olarak girdi. 1908'de estetik üzerine dersler vermeye başladı. O sırada Münih'te, kendisinin de katıldığı bir fenomenologlar grubu oluşmuştu ki çağın ünlü düşünürlerinden Max Scheler de bu gruba katılmıştı. Max Scheler, Husserl, Pfänder ve Reinach ile *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*'un yayımcıları arasına girdi (1913-1930). *Zeitschrift f. Aesthetik u. allg.*

Kunstwissenschaft (Estetik ve Genel Sanat Bilimleri) adı ile yayımlanan bilimsel dergide, sanat ve estetik üzerine yazılar yazdı; bu konuda yazılan kitaplar hakkında incelemeler yayımladı.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, 1919'da yeniden Münih Üniversitesi'ndeki görevine döndü. 1923 yılında Göttingen Üniversitesi'ne geçti. 1933'te Nazi'ler tarafından üniversiteden ayrılmak zorunda bırakıldı. Daha önce iki kez gitmiş olduğu Amerikan üniversitelerinin daveti üzerine göç ettiği Amerika'da fazla yaşayamadan 1937 yılında, 57 yaşındayken, arkasında, bu kitapta söz verdiği ve tamamlamaya olanak bulamadığı ve daha birçok çalışmayı yarım bırakarak öldü.

Geiger'in ilk çalışmaları psikoloji ile ilgilidir. Fenomenoloji ile tanıştıktan sonra, psikoloji alanındaki çalışmaları da fenomenolojik bir nitelik kazandı. 1921'de 60. doğum gününde Husserl'e adadığı *Fragment über den Begriff des Unbewussten und die psychische Realität* (Bilinçaltı Kavramı ve Ruhsal Gerçeklik Üzerine) adlı çok önemli yazısı, böyle bir araştırmadır. Geiger bu araştırmasında, zamanının ruh biliminin ruhsal varlığa bir gerçeklik tanımadan, onu sadece bir yaşantılar, bilinç olayları zinciri olarak görmesine karşı çıkar. Ruhsal varlık alanında "immanent ruhsal bir gerçekliğin" bulunduğunu göstermeye çalışır. Bu çalışmada "ruhsal olanın" bir gerçeklik taşıdığını, sadece salt bir bilinç akışı olmadığını, yaşayan bir ben'e iki kez verilmiş olma gibi bir özellik gösterdiğini ve kendine özgü bir varlık alanını oluşturduğunu araştırır.

Bu sırada, önce Köln, sonra Berlin Üniversitesi'nde dersler vermekte olan Nicolai Hartmann'ın ontoloji üzerindeki çalışmaları, aynı yönde önemli sonuçlara ulaşmaktaydı. Nitekim Geiger, yanında çalışmakta olan Takiyettin Mengüşoğlu'nu, Hartmann'dan yararlanması için Berlin Üniversitesi'ne gönderdi. Ancak bu arada Nazi'ler onu üniversiteden alınca, Mengüşoğlu da felsefe öğrenimini ve doktorasını Nicolai Hartmann'ın yanında tamamladı.

Bu yıllar, felsefe alanında çok önemli çalışmaların ortaya çıktığı yıllardı. Husserl, fenomenolojisi ile felsefeyi fenomenlerin verimli yönüne çevirmesine karşın, kendisi "immanent bilim metafiziğine" saplandı, ondan yararlanmış olan fenomenologlar ise fenomenolojiyi "real" fenomenlerin ele alındığı bir yöntem olarak kullandılar. Hartmann bu verimli yolda "real ontoloji"nin kurucusu oldu. Bu sırada içerikli değerler etiği kurulur, felsefi antropoloji felsefe çalışmalarının yeni ilgi alanı olurken, o zamana kadar salt ruhsal bir açıdan ele alınan, ruhsal-öznel bir temele oturtulmuş olan estetik de, tıpkı etikte olduğu gibi, estetik nesnenin, estetik değerlerin ele alınacağı yepyeni bir nitelik kazandı. Çünkü nasıl etik alandaki fenomenolojik araştırmalar, içerikli bir değer etiği (Nicolai Hartmann, Max Scheler) ortaya çıkardıysa, estetik alandaki fenomenolojik araştırmalar da, estetik nesneyi ele alan ve estetik değerler üzerinde kurulan yeni bir estetik ortaya koyacaktı. Moritz Geiger'in 1908'lerde başlayan estetik çalışmaları, bizde –psikolog olarak bilindiği için– sanıldığı gibi psikoloji temelinde bir estetik değil, bir değerler estetiğidir. Yazık ki, bu kitapta temelini attığı bu çalışmaları tamamlamaya olanak bulamadı.

Bu küçük kitap, onun estetik üzerine bazı yazılarını bir araya getirir ve 1928'de yayımlanmıştır. Felsefeye ilgisi, o zaman çok genç bir bilim olan psikoloji ile başlayan Geiger'in, daha 1908'de estetiğe yönelmesi, gelişigüzel bir yönelme değildir. Çünkü o sırada Avrupa'nın kültür hayatına yoğun sanat faaliyetleri, sanat üzerinde teorik araştırmalar, tartışmalar egemendi. Bütün sanat alanlarında, hiçbir çağda görülmemiş atılımlar gerçekleşmekteydi. Edebiyat alanında, resimde, müzikte, mimarîde ve heykeltıraşlıkta, bilimsel olandan metafiziğe, akademik çalışmalardan en özgür ve özgün eserlere kadar her türlü yol denenmekte, Avrupa'nın başlıca büyük kentleri –hattâ Moskova ve New York– arasında âdeta kasırga hızı ile gerçekleşen çok güçlü bir sanatsal etkileşim vardı.

Akademik sanatın yenilgiye uğradığı 19. yüzyıl sonunda yeni bir yola giren ve canlanan resim çalışmaları yanında, sanatçıların resmin sorunlarını ve çözüm yollarını ele aldıkları, kişisel görüş ve çözüm çabalarını, mektuplarla ve dergilerde birbirlerine aktardıkları bu canlı alışveriş ortamı, kimi zaman sürtüşmelere, kırgınlıklara yol açsa da çok verimli ve birbirini tamamlayan düşüncelerin de önünü açmıştı. 20. yüzyılın başında bu arayışlar durulmuş göründü; Cézanne, 20. yüzyılı çok yönlü etkileyen yapıtlarını bu sırada vermişti. Ve şimdi bütün sanatçıları mıknatıs gibi kendine çeken Paris'in yanında, Münih de Paris'e koşut, ama özellikle sanat felsefesinin ve sanat pratiğinin kavramlarla temellendirilmesi çabalarının ağır bastığı bir merkez olmuştu. Özel olarak müzikle ilgilenen Moritz Geiger'in üniversitede ilk hocalık yılları böyle bir ortamda başladı. Modern sanatın çok önemli iki belgesi bu sırada Münih'te yazılmıştı: Wilhelm Worringer'in *Abstraktion und Einfühlung*'u[1] (1908) ile Kandinsky'nin *Über das Geistige in der Kunst*'u[2] (1910). Bu yıllar, sanatçıların çalışmalarını bir araya gelerek bir grup, bir ekol halinde sürdürdükleri, topluma, sanata dair kendi görüşlerini hem teorik, hem pratik çalışmalarla kabul ettirmeye çalıştıkları yıllardır. (Dresden'de *Die Brücke* (1905), Münih'te "*Phalanx*" (1902), sonraları *Der Blaue Reiter* (1911-12) gibi...) Hollanda'da "*De Stijl*" dergisi çevresinde "konstrüktivizm" akımını oluşturan sanatçılar toplanmıştı. 1919'da Walter Gropius'un Weimar'da kurduğu ve başta Klee ve Kandinsky gibi sanatçıların da içinde olduğu "Bauhaus"da, sadece resim alanında değil, mimarî ve heykeltıraşlıktan süslemelere ve kullanılan eşyalara kadar, hemen her şeyi içine alan ve belli bir insanlık ideali çerçevesine oturtulan çalışmalar yapılmaktaydı. Şimdi artık sanat, soyut sanat anlayışının açtığına inanılan son-

---

[1] Bu kitap, Prof. Dr. İsmail Tunalı tarafından Türkçeye *Soyutlama ve Özdeşleyim (Einfühlung)* adıyla çevrilmiştir, Remzi Kitabevi, 1985.

[2] Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, Altıkırkbeş Yayınları, 2001.

suz olanaklar içinde, güzel ve çirkin sınırlarını aşıp, dünyanın ve insanın gerçek değerlerini dile getirebilecek bir güç olarak görülüyordu.

Sanatın, güzel-çirkin karşıtlığını aşıp, dünyaya ve insana yöneldiği, bir değerler çokluğunu gerçekleştiren bir eylem olarak görüldüğü çağda, özne merkezli psikolojik yaklaşımın estetik bilimi için yetersiz kalacağı açıktır. Etik alandaki fenomenolojik çalışmalar, iyi-kötü değer yargıları karşıtlığını aşarak değerler çokluğuna dayanan, içerikli değer etiğinin kurulmasını sağlamıştı. Bunun gibi estetik alandaki fenomenolojik araştırmalarla da değerlere dayanan bir estetik kurulmalıydı. Şimdi estetik, temelini sanat yapıtının kendisinde, sanat nesnesinde bulan değerlerin bir bilimi olacaktır. İşte Türkçeye çevirdiğimiz bu kitap, estetik bilimin ayrı bir bilim dalı olarak kurulma çabalarının başladığı 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak, estetiğe ve sanat görüşlerine yerleşmiş olan türlü sanat dışı tutumları göstermek ve sanat nesnesine yönelik bir değerler estetiğine giden yolları açmak istiyor.

II

Bu kitabın yazıldığı 20. yüzyılın başlarında, sanat ve düşün alanındaki bu çok yönlü ve verimli akımların tarihsel, sosyo-ekonomik temelleri vardır. Biz bu sosyo-ekonomik, bilimsel, teknik ve sanatsal oluşumun dışındaydık. Bu bakımdan Batı'ya açılmamızla başlayan tanışma, öğrenme ve kavrama sürecinin çok zorlu yollardan geçtiği açıktır. Nitekim düşün hayatımızda, içinden çıkamadığımız bir kavram kargaşasına düştük. Çünkü malzemeyi önümüzde hazır bulduk. Çok kez Batı'nın çok iyi inceleyip özümsedikten sonra önümüzde hazır bulduğumuz bütün bu oluşum süreci içinde, sadece bir ilmeği tutup, soyut düşüncelerle örerek, zorlamalı, havada yorumlarla, kolayca felsefe, sanat felsefesi yaptık; ya da içinde her türlü görüşün yan yana dizildiği, ara sıra da yüksek perdeden eleştirilere yer verilen kitaplar yazdık; hattâ bunlara "özgün" estetikler, sanat

görüşleri dedik. Bizde sanat ve felsefedeki derinliğin, anlaşılmazlık derecesi ile ölçülmesi nedensiz değildir.

Türkçeyi arındırma çalışmaları, bir bakıma, bizi bu kavram kargaşasından kurtarma, düşünmede saydamlığı sağlama çabalarıdır. Bu yönde çok yol alınmıştır; ama bu tür çalışmalarda ortaya çıkması kaçınılmaz olan güçlükler ve yanlışlar henüz giderilmiş değildir. Bizim için en büyük zorluk, oluşumları dışında kaldığımız kavramları, düşünceleri sözcük olarak bellemek yerine, onların içeriklerini kavrayabilmektir. Bu bakımdan yabancı kavramların hepsini Türkçe sözcüklerle karşılamaya çalışmak ya da son yıllarda yapıldığı gibi, okundukları gibi yazmaya kalkmak, çıkar bir yol değildir. Bu kavramları oldukları gibi yazıp, istediğimiz gibi okumak daha doğru ve yararlıdır. Başka dillerde okunduğu gibi yazarsak, anlamak, araştırmak isteyene, yabancı dildeki sözlüklerden ve kitaplardan yararlanma yolunu kapatmış oluruz. Kökü eski Grekçe ve Latince olan sözcüklerin, yaşayan başka bir dildeki okunuşuyla yazılmasını ne Türkçecilik ne de bilimsellik açısından anlama olanağı vardır. Bir yanlışın yerleşmiş olması da savunulması için bir gerekçe olamaz.

Çeviri yapmanın sorunları ve güçlükleri, son yıllarda üzerinde çok durulan bir konu olarak, artık bilinmeyen bir şey olmaktan çıktı. Çevirinin yararlarına gelince, onu savunmaya gerek yok. Ayrıca, çeviri yapmanın çevirene kendi dilini de öğrettiği kuşku götürmez. Bu çeviriyi yaparken ben de bazı doğruları ve yanlışları fark ettim.

Önce, "öz" kökünü anlam bakımından birbiriyle ne kadar ilişkisiz, hattâ karşıt sözcükler üretmede kullandığımızı gördüm: Özne, öznel-subjekt, subjektiv ve eskiden "mahiyet"le karşıladığımız *Wesen* yerine *öz* kullanmamızda olduğu gibi. Sanatın temel kavramlarından olan "zevk" de "beğeni" sözcüğü ile karşılanamıyor. Çünkü beğenide bir yargı gizlidir, yani beğeni düşünme ile ilişki içindedir. Halbuki zevk duyularla ilgilidir; bir etkiye ruhsal bir tepkidir; bir yaşantı durumudur. Bu

çeviri bana "yaşam" sözcüğünün "hayat" yerine geçemeyeceğini de gösterdi.

Sürekli oluşum içinde olan dilimizde, bazen, benimsenmek bakımından çok talihli olan sözcükler ortaya atılıyor. "Yaşam" böyle bir sözcük oldu. Gerek bilimsel yazılara, gerekse halkımızın ağzına hemen yerleşiverdi. Fakat bilim ve felsefede ilerlemenin, doğru düşünmenin ilk ilkesi, düşüncenin saydamlığıdır. Bunun için bilim ve felsefede kavramlar ayıklanır, ince ayrıntılarla birbirinden ayrılır, sınırlanır. Kavramlar yaşayan dildeki sözcüklerden alınır. Bir dil, sözcüklerinde ve yapısında, kuşaklar boyunca o dili konuşan insan toplumunun dünyayı ve varlığı kavrayışına göre şekillenir. Dil-düşünme-mantık ve varlık ilişkisi, içinde metafizik soruların yer aldığı, ama yadsınamaz bir ilişkidir. Şimdi konuştuğumuz dille düşünsek bile, "hayat" ve "yaşamak" sözcüklerinin başka başka alanları dile getirdiklerini görürüz: Hayat bir olaylar dizisidir; nesneldir, objektiftir. Yaşam sözcüğünün türetildiği yaşamak ise ruhsal bir olaydır, sübjektiftir. Her iki olay da biyolojik bir temele, canlılığa dayanır. Bu yüzden günlük konuşmalarımızda bu üç kavramı, canlılık, yaşamak ve hayat kavramlarını, kolayca birbiri yerine kullanırız. Halbuki dilimiz bunları, işaret ettikleri varlık alanlarına göre birbirinden ayırmıştır. Canlılık biyolojinin, yaşamak psikolojinin ve hayat tarihsel alanın kavramıdır.

Her canlının doğan, gelişen, ölen bir dış varlığı, hayatı ve bunun yanında bir iç varlığı vardır. Bu iç varlık canlının ruhsal varlığıdır; kendisinden başka herkese dolaylı, yalnız ona doğrudan verilen bir varlıktır. Bu iç varlık, ona yaşamasında dolaysız verilir. Yani yaşam öznel bir bilince bağlıdır. (Nitekim "yaşantı" kavramından doğru olarak, bu öznel bilincin bir kesiti anlaşılmaktadır.) Yaşam öznel bir bilince, kişiye bağlı ve yalnız ona açık bir varlık alanı oluştururken, hayat nesnel bir şey olarak, dıştaki bir sferdir. Aynı hayatı insanlar başka başka yaşarlar.

Bir kentin sanat hayatından söz edilebilir, ama sanat yaşamından değil. Sanat hayatı o kenttcki sanat olaylarıdır: Tiyat-

rosu, sineması, konserleri, sergileri, müzeleri vb. gibi. Beethoven'in sanat hayatı Viyana'da, belli zamanda, belli çevrede, belli ilişkiler içinde geçmiştir. Bu nesnel bir şeydir, araştırılıp ayrıntılarıyla bilinebilir. Ama Beethoven'in sanat yaşamını aynı şekilde bilmemize olanak yoktur. Ancak yapıtlarında o yaşama az ya da çok yaklaşabiliriz.

Görüldüğü gibi, günlük dilin kolaylıkla ve doğal olarak dile getirdiği bu başkalık, bilimsel açıdan da temellendirilebilir: Biyoloji bir organizma olarak canlıyı, ruhbilim onun bilince verilen iç varlığını konu edinir. İnsanın doğup, yaşayıp, ölmesi onun hayatı, onun dıştan bilinen yanıdır. Hayat, zaman ve mekân içinde geçen bir olaylar dizisidir ve tarihsel varlık alanıdır.

Şimdi somut verilere uyan bu ayırıma aldırmadan, bir alanın kavramını öteki için de kullanırsak, dili ve düşünmeyi bulandırmış oluruz. Hayat sözcüğünü beğenmiyorsak, başka bir sözcük bulalım, öyle bir sözcük ki, temelini tarihsel varlıkta bulsun; ama yaşam sözcüğünü hayat yerine kullanmak, yanlış ve verimsizdir; bir toptancılıktır. Gerçi dilimizde, düşünmemizin böyle toptancılığa olan eğilimini gösteren çok örnekler vardır. Çok kez, anlamı olmadığı halde çoğul kullanırız: İyi geceler, iyi günler, havalar, yağmurlar, elektrikler, sular vb. gibi. Örneğin bir felsefeci dilcimiz de felsefede "ben" sözcüğü ile yetinip, "ben"in çeşitli ilişkilerde, çeşitli kavramlarla dile getirilmesini gereksiz bulmaktadır. Halbuki dilin ârınmasına toptancı bir tutumla, kavramların azaltılması, atılmasıyla değil, ayırımlaştırılması, saydamlaştırılmasıyla ulaşılabilir.

Tomris Mengüşoğlu

ÖNSÖZ

Estetiğe giriş yolu, temelde, *bizim kendi estetik yaşamımızdan* geçer. Ne kadar derin olursa olsun hiçbir metafizik, ne kadar derin düşünceler taşırsa taşısın hiçbir düşünce sistemi, kendi yaşamımızın yerine geçemez. Eğer estetik yaşam yoksulsa, sahteyse, estetik dışı ilgilerle besleniyorsa o zaman ne olacak? O zaman yolumuz, kendi yaşamımız yüzünden çıkmazlara girecek, bilim olarak estetiğe giden yol kapanacak, estetik yaşamdaki başıboşluk, estetik biliminin de felaketi olacak.

Bu durumda bilimin yolunu açmak için, önce yaşamda bir *temizlik* yapılmalıdır. Estetik bilime el atmadan önce, estetik yaşamın temizliğini tehlikeye sokan şeylerin neler olduğu açıkça görülmelidir. Bugün bizi yanlış yollara sürükleyen iki tür estetik yaşam çok yaygınlaşmıştır: Romantik düşünce biçiminin artığı olan *duygusallık* ile çağın ruhsuzlaşması sonucu *sanatın yüzeysel olanla derin olan etkilerinin karıştırılması.* Bu kitapta, bu tür yoldan çıkmalarla savaşan yazılarımız bir araya getirildi. Duygusallık üzerindeki yazımız, *Sanat Yaşamında Amatörlük* – önceki bir çalışmamıza, *Estetik Zevkin Fenomenolojisi* (Niemeyer 1913) adlı yazımıza bazı katkılarla– ve yüzeysel etkilerin

tehlikeleri de *Sanatta Yüzeysel ve Derin Etki* başlıklı bölümde ele alındı.

Ancak estetik dışı etkilerden korunduktan sonradır ki, sanatın ruhsal anlamını araştırmanın yolları açılabilir. *Sanatın Ruhsal Anlamı* başlıklı bölümde, bu anlam sistematik olarak araştırılırken, belki başlıktan da anlaşılacağı gibi, bir yandan dar, öte yandan geniş bir amaç göz önünde tutuldu. Geniş anlamda, sanatın insan ruhuna etkileri –ruhsal boşalma etkisi, dünya görüşünü etkileme gibi– aslında estetik dışı etkilerdir. Bunlar ancak dolaylı olarak söz konusu olmalıdırlar. Ön planda salt sanat etkisi yer almalıdır. Sanatın kendisi, nesnel biçimleri ile gözler önüne konmazsa, sanatın özel etkisi anlaşılamaz. Sanatın ruhsal anlamı hakkındaki teori, kendisinden önce bir *sanat teorisinin* yapılmasını gerektirir. Bu bakımdan bu bölümde, sanat teorilerinin en genel sonuçları, dogmatik ve kısaltılmış olarak öne alınacaktır. Bunun doğruluğu, (çok uzak olmayan bir zamanda yayımlanacak olan) *Sanatın Anlamı* adlı kitapta gösterilecektir.[1] Yazıdaki bu önceden ele alınma, kullanılan psikolojik kavramların (ben cevheri, ben gerçekliğinin yükseltilmesi gibi), teorik bakımdan tam olarak açıklanamamasına neden olmaktadır. Bu yazıda, estetik teori, bütünü değil, ancak ipuçları verilmiş olan, bilimsel bir psikoloji ortaya koyuyor. Beklenen açıklığı, gelecekteki yazılarımız getirecektir.

Bugün çok tartışılan psikolojik estetik ile *nesnelerden hareket eden* estetik arasındaki çatışma, 4. bölümde "Fenomenolojik Estetik" başlığı altında ele alınıyor. Estetiğin *kendi başına bir bilim* olması problemi –bu bölümde gösterileceği gibi– ancak nesnelere yönelik bir estetik ile çözümlenebilir. Fakat konumuz sadece estetik biliminin kendi başına bir bilim olması değildir. Estetikle ilgili başlıca problemlerin ele alınmasında psikolojik yöntemin önemli yeri vardır. Bu bakımdan, baştaki

---

[1] Geiger bu kitabı yayımlayamadı. Ölümünden sonra öğrencileri elyazılarını bu ad ile yayımladılar. (ç.n.)

üç bölümde psikolojik yöntemin ön plana çıkması, nesneye yönelik bir estetik yanlısı olmaya ters bir tutum değildir. Burada ruhsal alandaki sorular söz konusu olduğundan, *ruhsal alanın problemlerinin* psikolojik araçlarla ele alınması gerekti. *Estetik,* nesnelere yönelik bir bilim olmakla birlikte, estetiğe *ulaşan* yollar, psikoloji üzerinden geçer.

Göttingen, Mart 1927
Moritz GEIGER

SANAT YAŞAMINDA AMATÖRLÜK

I

Sanat *yaratmalarındaki* amatörlük, amatörlükten yana güçlü bir tanıktır. Ama sanat *yaşamındaki* amatörlüğün tutulacak yanı yoktur. Sanat yaratmalarında alçakgönüllü bir amatörlük, zararsızdır. Eğer amatörlük sadece sanata ve sanat yaratmalarına duyulan bir "sevgiye" dayanıyorsa, bir şey beklemeyen ve kendisi ile yetinen bir dile getirme ise bu, o kimsenin biçim verme itkisini doyurur ve zararlı olmaz. Bundan başka bir sanat uğraşı olarak amatörlük, gerçekten büyük olanın kavranmasında, eğitici bir rol oynayabilir. Kendi kendisine bir sanat dalıyla uğraşan bir kimse, sanat yapıtını ortaya koymaktaki bütün güçlükleri, asıl olanın ne olduğunu, sanat karşısında sadece seyirci olan bir kimseden bambaşka bir şekilde ölçebilir; ve daha açık görebilir. Böyle bir amatörlüğü ancak "ya hep, ya hiç" diyen bir burnu havadalık küçümseyebilir ki, buna Goethe'nin ölçülü nesnelliği gerekli yanıtı vermiştir.

Sanat yaşamındaki amatörlük ise, bütün bu olumlu etkilerden yoksundur. Bu amatörlük, sanat değerlerinin yaşanmasını

hiçbir şekilde geliştirmez, tersine, sanat yaşantısına zarar verir; tıpkı asalak bitkinin taşıyıcısına, onun özünü emerek zarar vermesi gibi. Sanat yaşamında amatörlüğe kendisini kaptıran herkeste, o, gerçek sanat yaşantısını bozar. Zararlı etkileri, onu yaşayanın dışına taşar; sahte yaşantılar üzerine kurulan değer yargılarına ve ancak amatörce yaşama yönelik bir sanata geçerlik tanır. Böylece de genel sanat kültürü için yıkıcı olur.

Kültür sosyolojisi de sanatı amatörce yaşamanın zararı üzerinde durur. Öyle yüksek eğitim görmüş kimseler vardır ki, onlar hiçbir sanat alanında amatörlük yapmazlar, her alanda alçakgönüllü seyircidirler. Kimse de bu yüzden onların "eğitim" düzeyini tartışma konusu yapmaz. Ama bir kez, yüksek kültürlü olmanın temeli hakkındaki görüşümüzle –belki de ölmek üzere olan bir görüş olarak– şu gereklilik yerleşmiştir: Böyle bir kimse, sanata karşı *açık ve anlayışlı* olmalıdır. Bu öyle bir gerekliliktir ki, pek az kimse, kendisini bu dünya görüşünden, buradaki sahtelikten kurtarmaya cesaret edebilir. Belki kendisinin seslere kulağının olmadığını, resim için gözü olmadığını söyleyebilir; ama ne müzik, ne yazın, ne de resim ve heykeltıraşlığı temaşa edebildiğini söylemesi, kültürlü olduğunu savunan bir kimse için hemen hemen olanaksızdır. Bunu başkasına söylemediği gibi, kendi kendisine bile itiraf edemez. Genellikle bir sanata açık olmayan bir kimse, bunu açık bir kalple itiraf edeceğine, bu sanatı yaşamak için, kendisini telkinle, yapmacık olan amatörce bir yaşamda yoğunlaştırır. Din alanında da durum başka türlü değildir. Çağımızın kültür anlayışı bakımından, dinsel yaşantıya zorlanma azalmış olduğundan, dinsel duygulardan yoksun olanların sayısının ne kadar çok olduğu bugün açık olarak görülebiliyor. Halbuki geçmiş çağlar, amatörce dinsel bir yaşam telkin ediyordu.

Teorik bakımdan aydınlanma, çok ender hallerde sanat yaşamındaki amatörlüğü silebilir; yani sanat yaşamında amatörlük bu bakımdan da umut verici değildir. Bu yaşamın amatörü, hemen daima, ona amatörlüğünün neye dayandığını gösterecek

olan teorik arılıktan yoksundur. Eğer görülmemiş bir şey olur da, böyle bir amatöre yanlış yolda olduğu inandırılsa bile, yeni kazanılan teorik görüşün, hemen ya da kısa bir süre içinde, kendi anlamında bir yaşama dönüşmesi, olanaksızdır. Yanlış edinilmiş mekanik alışkanlıklardan kurtulmanın –piyano çalmada parmakların hatalı tutulması, yabancı dilde kötü bir ağız gibi–, eğer bunlar bir kez yerleşmişlerse, ne kadar büyük bir çaba ile ve ancak çok uzun bir süre içinde gerçekleşebildiği herkesçe bilinen bir şeydir. Deneysel psikoloji, böyle bir alışkanlığı doğru yola çevirmenin, hiç öğrenmemiş olana doğru olanı öğretmekten çok daha fazla çaba gerektirdiğini sayılarla açık olarak gösterdi. Gerçi yanlış kurulmuş amatörce yaşantıların, doğru bir yapıya çevrilmesi konusunda sayısal bir şey söylenemez; fakat yaşantının yapı değiştirmesinin, alışkanlıkların değiştirilmesinden daha da güç olacağı kolayca öngörülebilir. Yaşantıların yinelenmesi, sadece belli yaşantılarla tepki gösterme *alışkanlığı* doğurmakla kalmaz, *ben'in kendisi* de bu yaşantı tepkileri anlamında yapı değiştirir. Hattâ yanlış yapıdaki yaşam, ben'in doğuştan gelen bir eğiliminden kaynaklanmasa bile yanlış yaşantıların her yinelenmesinde ben'i kendi anlamına çeker, ve ben'in bu yanlış uyumu, yanlış yapıdaki yaşam eğilimini yeniden güçlendirir.

II

Biz sanat yaşamındaki amatörlükten şu durumlarda söz edebiliriz: Birinci olarak, eğer sanat yapıtı kendisinde bulunan değerlerden doğmayan, kaynağı başka yerde olan yaşantılar oluşturursa –bu durumda yaşantılarla sanat yapıtının taşıdığı değerler arasında bir uyuşmazlık (inadäquat) vardır–; ve ikinci olarak da, bu yapıta uymayan yaşantılar, gerçek sanat yaşantıları olarak görülürlerse. Sanat yaşamının amatörlüğünden söz edebilmek için bu iki koşulun aynı zamanda yerine gelmesi gerekir. Kim ki sadece yüzeysel sanat etkileri için bir anlayış taşır ve bütün derin sanat etkilerine kapalıdır, o, gerçek sanat yaşa-

mının dışında kalır. Ancak o, gerçek sanat yaşamına girdiğini ileri sürmezse, sanat yaşamında *amatör sayılmaz.* Bundan başka sanat yapıtlarına uygun olmayan yaşantıları bilerek kullanan kimseye de –bu kimsenin amacı ister yüksek, isterse aşağı düzeyde olsun– amatörlük yüklenemez. Eğer Schiller, kendisine şiir yaratmalarında elverişli bir ortam sağlasın diye, dostu Streicher'e piyano çaldırıyorsa, bu bir amatörlük değildir. Eğer bir kimse, kendisini cinsel bakımdan etkilemek için Boccaccio ya da Zola okursa, hattâ o, başkalarına karşı sanat yaşantısı varmış gibi gösterse bile, burada amatörlük söz konusu olmaz. Ancak bir yapıtı yaşayan, kendi yaşantılarıyla gerçek estetik olan arasındaki başkalığın ayırımında değilse, ancak orada yaşamın amatörlüğü tam olarak örneklenebilir.

Sanatın amatörce yaşanmasının çeşitli şekilleri vardır; sanat yaşamına öykünmenin çok türleri ve türlü kaynaklardan gelenleri vardır. Fakat hepsi de son dayanaklarında estetik yaşantının temel ilkesine karşı günah işlerler. Onların günah işledikleri temel ilke şudur: *Kaynağını sadece sanat yapıtının ya da estetik nesnenin değerlerinde bulan yaşam, estetik yaşamdır.* Bu nedenle bütün başka kaynaklardan gelen ve yine de kendisini estetik yaşam diye gösteren her yaşam, amatörce yaşamdır.

III

Estetik yaşamda amatörlüğün çok görülen bir türü ile sanattan anlayanlar çoktan beri ve yeterince alay edegelmektedirler. Kanında canında hiçbir estetik yan bulunmayan kimseler, estetik nesneyi yanlış bir yanından tutarak, ondaki gerçek değerleri görmezler. Buradaki yanlış yaşantı aktı, *özgün* bir temelden gelmez. Bu tepki, yanlış kurulmuş yaşantıların sonunda ortaya çıkan bir görünüştür. Eğer seyirci, daha bakarken nesnenin değerlerinin yanından geçerse bu, doğru yaşantı tepkilerini baştan itibaren olanaksız kılar.

Estetik nesnenin anlaşılmamasına neden olarak en çok görülen şey, yaşantının, sanatın verdiği biçim yerine, sanat yapıtı-

nın *işlediği konudan* kaynaklanmasıdır. Bu karıştırma, taklide dayanan sanatlarda daha kolaydır. Yurtsever kişi, vatanla ilgili tarihsel öykü ve oyunlara, savaş ve utku sahnelerine bayılır; dindar kimse de dinle ilgili resim ve romanlara. Bir işçiyi, alt tabakanın yoksunluklarını yansıtan tasvirler sarsar. Çünkü bu yoksunluk, onun içindeki benzer yanları seslendirir. Etik yanı ağır basan kimseler, moral tasvirlerden hoşlanırlar. İdealist tutumda bir kimse için ise, daha konunun ele alınışındaki idealizm, onun yalancı bir estetik hazza gömülmesine yeter. Bir romanın erkek ya da kadın kahramanları, soyluca cesaret saçtıkları her yerde, saf ruhların kendilerine katılacağına güvenebilirler. Burada her zaman konunun uyandırdığı *etik, dinsel, milliyetçi* yükseklik, sanatın yüksekliği sanılır; sadece *konudan* gelen coşku, *sanat coşkusu* olarak yaşanır. Sanat, "yan tutan gayretkeşliğini" ne kadar az saklarsa, estetikle ilgisi olmayan duygular o kadar çok etkili olurlar. Konunun duygusallığı, biçimdeki duygusallıkla birleşince, aslında sanat değerine pek aldırış etmeyen yığınlar, coşup taşarlar.

Sanat karşısındaki tutumdan beklenen en önemli koşul, onun kendisini konudan gelen *induktion*'dan kurtarmasıdır. Bu etkiyi oluşturan duygular, yapıtın henüz işlenmemiş içeriğidir. Özgürlük borazanlarıyla sanat ruhu karışan liberal, yalancı bir estetik yaşantıya kapılmak için vatan-millet sözcükleri yeterli olan milliyetçi, sanat anlayışları bakımından, –bir söylentiye göre– Kuzey Amerika yaylalarında oyunda kötüyü oynayana ateş eden ilkel seyircilerle ilke bakımından aynı düzeyde olduklarını anlayamazlar. Her iki halde de konu, sanatın biçim verdiği bir şey olarak değil, gerçeklik olarak görülür: Burada olup-bitenler, orada düşünce ve duygular.

Her şiirin başkonusu olan *sevgiye* gelince: Sevgide konunun etkisi daha da karışıktır. Doğal olarak burada da konu, önce *induktion* etkisi yapar. Şiirde, romanda, anlatılan sevgideki duygular, erotik gerginlikler, cinsel atmosfer, olduğu gibi tadılır. Fakat burada çok kez konunun kendisinden kaynaklanan

başka türden bir yaşam amatörlüğü ortaya çıkar: Olayı *birlikte yaşama* amatörlüğü. Alıcı kendisini erotik kahramanın yerine koyar; hayatında elde edemediği erotik yaşantıyı yaşar. "Her genç delikanlı böyle sevmek, her genç kız da böyle sevilmek ister" tümcesi, sadece Werther için geçerli değildir. Aynı şey, dikişçi kızın alev alev yanaklarla yuttuğu köşe başı romanları için de geçerlidir. Çünkü dikişçi kız, romanı okuduğu kısacık süre içinde, varlıklı kontun, her türlü engeli yenerek mihraba götürdüğü soylu genç kıza dönüşmüştür. Okuyucunun, oyunun, romanın, öykünün başkişisi ile *özdeşleşmesi* duyguları kırbaçlayıcı bir etki yapar. Bastırılmış –hattâ bastırılmamış– istekler canlanır. Konu, sevgide, milliyetçilik coşkusunda olduğu gibi, sadece induktion'la etkilemez, bir birlikte yaşama oluşturur.

IV

Sadece, taklide dayanan sanatlarda, gerçek olanla tasvir arasındaki sınırı görememe gibi bir yanılma ortaya çıkıyor. Yazın, resim ve yontu sanatı, hayatı taklit eden bir gerçekliği konu olarak ele alır ve bu tür yanılmanın sahnesi olur. Ama *yapı* ve *süsleme* sanatında buna pek yer yoktur. Taklide dayanmayan sanatlardan *müzikte*, sanatın anlaşılamamasının öyle özel bir türü vardır ki, bu durum, müziğin dışında olanlarda çok kez, ama sanatçılarda hiçbir zaman söz konusu olmaz. Müzik sanatının dışında olanlar, müzik dinlerken, hayâllerinde rüyalar, öyküler kurmaya çalışırlar. Onlar bu *hayâlleri*, rüyaları, öyküleri yaşar ve tadarlar; ama *sanat yapıtını* değil. Orkestra, Beethoven'in bir senfonisini kusursuz bir sanat gösterisi olarak çalmak için didinirken, onlar kendi kendilerine bütün bir romanı yaşarlar. Romanın sahneleri gözleri önünde canlanır: "Özellikle sevdiği canlı ve çok sesli senfonileri dinlerken, onun gözleri önünde çok kez neşeli bir çayırlıkta dans eden genç delikanlılarla, genç kızların korosu canlanırdı; onların nasıl öne ve arkaya doğru sallandıklarını, nasıl bazı çiftlerin işaretlerle anlaştıklarını, sonra yeniden neşeli kalabalığa katıldıklarını görür-

dü." ("Besteci Joseph Berglinger'in Garip Müzik Hayatından", Wackenroder). Bir müzik parçası dinlerken, tasarlanan öykülerden hangisinin "doğru" olduğu oyunu, müzikçi olmayanlar arasında sevilen bir yarışmadır. Bu oyun, müzik dinlerken neyin üzerinde durulması gerektiğini gözden kaçırmanın tipik bir örneğidir. Üzerinde durulacak şey, müzik parçasının kendisidir; ona bağlanabilen çağrışımlar değil. Müzik öğretmenlerinin bunda büyük günahları vardır. Çünkü onlar, bir müzik parçasının her bölümünü, bir yorumla açıklarlar.[1]

Her ne kadar müzik, sanat yapıtının göz ardı edilebildiği en soylu sanat alanıysa da, estetik nesnenin birtakım tasarım oyunlarıyla genişletilmesi, sadece müzik alanıyla sınırlı kalmaz. Plastik sanat da bundan payını alır. Max Klinger bu konuda haklı olarak şunu söyler: "Ben inanıyorum ki, eğer altlarına, Ada, Hermine, Lydia gibi özel adları yazılmasaydı, resimli dergiler için vazgeçilmez olan güzel genç kız resmi basma geleneği, tümden unutulup giderdi. Nasıl ki, bir dergide altına sadece "etüd" yazıldığı için, bir sanatseverin böyle bir yüze karşı tamamen ilgisiz kaldığını, ama bir başkasının "Kläre" olarak, onun sıcak ilgisini çektiğini gözlüyorum; aynı şekilde eğer altında bir ad yoksa, iyi eğitim görmüş olsalar da, bu resimler üzerinde öykücükler uydurmaları engellenmiş olur. Gelgelelim bütün dergilerin yapmayı âdet haline getirdikleri şey budur" (*Malerei u. Zeichnungen*, s. 24).

Bestecinin kendi yapıtı için söylediklerine dayanarak bu tür yanılmalara düşmek de doğru değildir. Beethoven'e D-Moll ve F-Moll sonatlarının anlamı sorulduğunda, o şu yanıtı verdi: "Shakespeare'in *Fırtına*'sını okuyunuz." Fakat Shakespeare'in *Fırtına*'sını okumamış olan bir kimsenin, bu sonatları tam ola-

---

[1] Burada sözü edilen salt müziktir. Müzik yapıtı başka sanatlarla bağlantılıysa, o zaman durum daha karmaşıktır: Örneğin şarkılarda, dramatik müzikte, programlı müzikte ve bir başlıkla (dere, yağmur, bahçede vb. gibi) bir müzik parçasının konusunu adlandıran yarı programlı müzikte.

rak anlayamayacağına inanmak delilik olur. Ya da *Eroica*'yı dinlerken, Eroica'nın yaratılmasında, Beethoven'in Bonaparte'a karşı sonradan değişen içten ilgisi rol oynadığı için, Bonaparte'ın yükselişini mi göz önüne almak gerekir? Sonuçta bestecilerin kendileri, beste yaparken gözlerinin önünden geçen belli imgeleri anlatsalar bile, bu da sanat yapıtının değeri ve anlaşılması için boşunadır. Görsel yeteneği olan bir müzikçinin, bir parça bestelerken, gözlerinin önüne kırlar, gece görüntüleri, savaşan insanlar ya da gülen yüzler gelmiş olabilir. Bütün bunlar psikoloji bakımından çok ilginç, ama estetikle ilgisizdir. Yoksa sadece bestecinin besteyi yaparken gözünde canlanan hayâllerin aynısını kendinde canlandıran bir kimsenin, sanat yapıtını doğru olarak tadabileceğini kabul etmek gerekirdi; ve bu da sanat yapıtının terennüm edilmesinin, bir "birlikte yeniden yaratma" olacağı gibi, genelde yanlış anlaşılan bir varsayımın doğrulanması demek olurdu.

Fakat görsel imgelere karşı savunmada, amacın ötesine de geçilmemelidir. Öyle insanlar vardır ki, müzik dinlerken onların gözü önünde kendiliğinden görsel imgeler canlanır –hattâ kendilerini tam olarak müziğe vermiş olsalar da–; tıpkı bazı kimselerde seslerin belli renk duyumları şeklinde algılanmasında olduğu gibi (sözü çok edilen audition colorée). Bu gibi olaylarda görülen şey, imgelerin görsel olana, hattâ en soyut düşünceye eşlik etmeleri, onlarla birlikte ortaya çıkmalarıdır. Bunu bastırmayı denemek, istenene ters bir sonuç verir. Müziğin kendini vererek dinlenmesini engeller. Eğer bu görsel imgeler, yalnızca birlikte ortaya çıkan zararsız şeylerse, onların terk edilmesi gerekli değildir. Önemli olan, bu görsel ve düşünsel imgelerin, sanat yaşamına etkilerinin kabul edilip edilmediğidir. Onların sadece yüzeysel eklentiler olarak mı görüldüğü, yoksa müzik yaşamını müzik parçasının kendisi etkileyecek yerde, insanın kendisini bu oynaşan hayâl ve düşüncelere mi kaptırdığı, onları mı tattığı önemlidir. Eğer insan, bu oynaşan çağrışımlara kapılırsa, estetik nesne gözden kaçırılır, anlaşılamaz;

tıpkı sanat yaşamı için, sanat yapıtının konusunun temel olarak alınmasında olduğu gibi.

Bununla birlikte, estetik nesnenin gözden kaçırılmasına dayanan bu tür amatörlük bir bakıma zararsızdır. En belirgin biçimde, sanata yabancı olanlarda ya da sanat eğitimi görmüş kimselerin, kendilerini onlara çekici gelen başka şeylere vermelerinde görülür. Aslında bu gibiler, kendi saplantılarıyla alay edebilmekte özgür değildirler; ama bugün Almanya'da iyi bir sanat eğitimi görmüş kimselerde, sanat yapıtının gözden kaçırılması tehlikesi elli yıl öncesine göre büyük değildir. Yaşama amatörlüğünün en alt basamağında, estetik nesnenin gözden kaçırılması tuzağı saklıdır: Bu amatörce amatörlüktür. Amatörlüğün en tehlikeli, giderilmesi güç ve ruhsal bakımdan karmaşık olanı, görünüşte sanat eğitimi görmüş kimselerin amatörlüğüdür. Tehlikenin büyüklüğü şuradan geliyor: Burada sadece nesne gözden kaçırılmakla kalmaz, sanat açısından haklı olmayan bir tutuma dayanan bir temel üzerinde sahte olan yaşantıların ürünleri kullanılır: Bu, insanın *kendi içine dönerek yoğunlaşma* (konzentration) amatörlüğüdür.

V

Psikoloji, duyguları incelerken, duyguların ancak çok ender hallerde yalın ruhsal olaylar olarak ortaya çıktıklarını, olaylar ve duygular *karşısında* ben'in tavır takındığını görmezlikten gelmeye alışmıştır. Öyle insanlar vardır ki, onlar duydukları kedere kendilerini bırakırlar. Öyleleri de vardır ki, karşı koyarlar, ayak diretirler. Her iki halde de keder, sadece ruhsal bir olay olarak ortaya çıkmaz, aynı zamanda ona karşı bir tavır da takınılmıştır. Gene insan zevklerin her türlüsüne dalabilir, öyle ki kendisini zevklerde kaybedebilir; ya da kendisini onlardan kurtarabilir, onların üstüne çıkabilir. Kendi ben merkezini onlardan uzak tutabilir. Bunun zevke dayalı bir etik görüşle hiçbir ilişkisi yoktur. Böyle bir etik, zevkler karşısında ben'e ne buyurur, bu ayrı bir konudur. Fakat modern eudaimonizm'in, Antik

eudaimonizm'den görüş keskinliği bakımından –birçokları yanında– geri kaldığı noktalardan birisi de budur: Ben'in zevk karşısında bir tavır takındığını görememek. Antik hedonist Aristippos, buradaki problemi temel problem olarak ele alır. Ona göre zevk alan, bu zevki alırken, kendisine egemen olmalıdır. "Sahibim, ama sahip olunmuyorum" özdeyişi, onun etik görüşünün temel ilkesiydi. Sokrates'in öğrencisi olan Aristippos için önemli olan, insanın kendisini zevke verdiği zaman bile, iç özgürlüğünü korumasıydı. Böylece onun için etik bakımdan, zevk olayının kendisi kadar, zevk alırken ben'in zevk karşısındaki tavrı da önemliydi.

Ben'in duygular karşısındaki bu değişken tutumları, duygular karşısındaki *düşünme* (reflexion) ile karıştırılmamalıdır. Yani bu, duygular karşısında sonradan alınan bir tavırla, onları kendine araştırma konusu yapan bir düşünme olarak görülmemelidir. (Bu yüzdendir ki, "duygulara karşı tavır takınma" demek yerinde değildir; çünkü duygularla onlara karşı içten alınan tavır, birbirinden çok ayrılıyor. Yazık ki dil buradaki durumu doğru olarak dile getiremiyor). Bu tavır takınma, yaşama *sırasında* duyguların bütün canlılıklarıyla duyuldukları *sırada* olup biter. Duyguların içinde yaşarken, bu duygulara karşı içten bir tavır alınır ve onlarla, örneğin özdeşleşilir.

İnsanın kendi yaşamı karşısındaki tavrı, sadece bizim yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, bir "içinde" ve "üstünde" olmadan ibaret değildir. İnsanın kendi yaşamı karşısında çeşitli tavırları vardır. Estetik yaşam için ise, özellikle birbirine karşıt iki tutum çok önemlidir: *İçe ve dışa yönelik* yoğunlaşma (konzentration).

Duygusallık, içedönük yoğunlaşma yaşamı için en tipik örnektir. Dingin bir akşam vakti, kendini çevreyi saran gize kaptırarak, kırlarda duygularla soluklanmış dolaşılır. Uzaklar, ışıldayan kokulu atmosfer, tüllenmiş ama gene de belirgin renkler tadılır. Fakat görüntünün bütün bu nitelikleri, bilince teker teker verilmemiştir. Duygular aslında görüntü için değildir; duyguları görüntünün kendisi ilgilendirmez. O, görülür, fakat ona

içten bakılmaz; öyle ki uzaklardaki köy ve dağların maviliği ancak fark edilir. Yoğunlaşma *görüntü* yönünde değildir, onun uyandırdığı *duygular* yaşanır. Görüntünün kendisi duygulara yönelik olan ruhsal durumun dışında kalır. Biz görüneni değil, *duygularımızı* yaşarız, tadarız. Manzara, sadece duyguları uyaran, uyandıran bir şeydir. Ruhsal alandaki ağırlık, onda değil, duygulardadır. *İçe dönük yoğunlaşmada* duygular yaşanır.

Duygulara değil de, manzaranın kendisine yönelinirse, görülen bambaşka bir şekilde yaşanır. Bu durumda yoğunlaşma, yönünü görünene çevirmiştir. Uyanık gözlerle ona bakılır; bütün ayrıntılar gözlenir: Tarlalar, evler, ormanın bölüntüleri görülür. Manzara insanın yönelmesinin dışında kalmaz, ilginin merkezi odur. İnsan kendisini ondan gelen ışınlara açar. Bu ayrıntılar, dışa yönelik durumu değiştirmeden duyguları etkiler: Yaşanan *dışa yönelik bir yoğunlaşmadır.*

İçe ve dışa yönelik yoğunlaşma, estetik tutum bakımından aynı değerde midir? Kuşkusuz, sadece *dışa yönelik yoğunlaşma, özel estetik bir tavırdır.* Sanat yapıtı, ancak onunla, taşıdığı değerler ve temel yapı özellikleri içinde kavranabilir. İçe yönelik yoğunlaşma için ise, ilgi kaynağı, özel yapısı içinde sanat yapıtı değildir. Onun için sanat yapıtı sadece bir zevk uyarıcısıdır; her türlü duygu için bir araç; coşku, yükselme duygusu, kendinden geçme, ince bir duyarlık, tutkunluk, dokunaklılık için bir araçtır. İçe yönelik yoğunlaşmanın etkisini şu örnek gözler önünc sersin: Ünlü sahne oyuncusu Garrick, bir kez bir bahse girmiş, dinleyicilerine şiir yerine "abc"yi okuyacağını ve onların bunun ayırımında olmadan, sürüklenip gideceklerini savunmuş. Gerçekten de Garrick bahsi kazanmış. Sadece titreyen bir ses bile, dinleyicilere gözyaşları akıtıp, onları duygusal bakımdan dize getiren duygulara gömer. İşte içe yönelik yoğunlaşmada tipik olan budur.

Gerçekten, eğer sanatın duyguları kırbaçlama aracı olmaktan başka bir işlevi olmasaydı, o sarhoşluk veren başka şeylerle aynı sırada yer alırdı. Örneğin şaraptan, afyondan alınan zevk

gibi. O zaman estetik olanı, başka özel bir basamağa yerleştirmeyi gerektiren, onun kendine özgü hiçbir şeyi kalmazdı. Onun ortaya koyduğu şeylerin ne olduğuna (sanat yapıtına) bakılmadan, bütün ağırlık onun uyandırdığı duygular üzerinde toplanırdı. Sadece duyguları yeterince yoğun etkileyen her şey, sanat olmaya hak kazanırdı. Bir kimsenin Goethe'nin *Faust*'ta dile getirdiği soylu coşkudan mı, yoksa Körner Dithyrambe'ından mı duygulandığı arasında, esaslı bir ayırım olmayacaktı. Garrick'in okuduğu "abc" ile Shakespeare'in *Kral John*'unda Konstanze'nin oğlu için ağıtları belki de aynı duyguları uyandıracaktı. Esas olan duygular olacak, bu duyguları uyandıran nesne, bir yanyapı olarak kenarda kalacaktı.

Eğer estetik tavırda asıl olan, içe yönelik yoğunlaşmaysa, çeşitli sanatlarda, konunun işlenmesindeki küçük ayrıntılarla uğraşmak, onlara önem vermekle, sanat biliminde haksızlıklar yapılıyor demektir. İçe dönük yoğunlaşma için, bir tabloda kutsayan İsa'nın kolunun az ya da çok kalkmış olması, bir şiirin sözcüklerinin az ya da çok yerinde kullanılması çabası boşunadır. İçe yönelik yoğunlaşma, bu tür ayrıntıları, duyguları değiştirmesi bakımından önemsemeyecek kadar hoşgörülüdür.

Ancak dışa yönelik bir yoğunlaşma, sanat yapıtına, sanat yapıtı olarak hak ettiği yeri gösterebilir. Sanatı dışa yönelik bir yoğunlaşma ile yaşayan kimse için, yapıtın her ayrıntısı önemli olacaktır. Kötü resmedilmiş bir el, bütünün anlatımını bozacağı gibi, bir dizede doğru kullanılmamış bir ses, bir müzik parçasında başarısız bir geçiş bölümü de aynı sonucu doğuracaktır. Ancak *dışa yönelen bir yoğunlaşmada, yapıta uygun olan* (adäquat) bir estetik yaşamdan söz edilebilecek bir anlam vardır; ancak o, sanat yapıtının değerlerine uygun olan bir yaşam olacaktır.

VI

Sanat yaşamında amatörlük, kendisine en güçlü desteği içe yönelik yoğunlaşmada bulur. Gerçekte sanat hayranlarının bü-

yük bir bölümü için sanat, alkol gibi bir sarhoşluk, oyun gibi bir heyecan aracıdır. Yalnız insan kendisini sanatın sarhoşluğu ve heyecanına daha rahatlıkla verebilir. Çünkü geleneksel kültür anlayışı, sanatla uğraşmayı, insanlığın özellikle çok soylu bir uğraşı olarak görür. Bundan, onun sanatı, bir kendinden geçme ve heyecan aracı olarak gördüğü, ama ötekilerden ayırıp, ayrıcalık tanıdığı sonucu çıkarılabilir mi? Asla. Çünkü geleneksel kültür anlayışının, sanatı, günlük hayatın uğraşlarından ayırıp yükseltmesi, onu bir kendini unutma ve heyecan aracı olarak görmesinden değil, tersine, dışa yönelik yoğunlaşma ile sanat yapıtındaki değerlerin içimize işleyip bizi mutlu kılmasının, bütün sıradan kendini unutma ve heyecan araçlarından ilke bakımından bambaşka olmasındandır. (Bkz. "Sanatın Yüzeysel ve Derin Etkisi" bölümü).

Sanat yaşamında amatör olan kimse, hiçbir sanat dalında, müzikte olduğu kadar iç yoğunlaşma ile coşamaz. İç yoğunlaşmaya dayanan tutum, çoğu kez sanat nesnesi yerine kaynaşan hayâllere yer verir. Müzisyen olmayanların ne kadar büyük bir yüzdesi iç yoğunlaşmayı, iç yoğunlaşmanın dizginsizliğini arar! Onlar için, kendi duygularını yaşama aracı olarak bir senfoni ne kadar başka bir şeydir! Onların buğulanmış gözleri, büyülü bakışları bunu açığa vurur. Müzik onlar için bir kendini kaybetme aracı, bir afyondur. Sanat yapıtının kendisi, onun yapısı, temadaki değişmeler, harmoninin kuruluşu onlar için hiçbir anlam taşımaz. Onlar kendilerini seslerin etkisine salıverirler ve rüya görecekleri bir âlem sağlamasını isterler. Hanslick, "Duyguların kabarması, müzikte güzel olan hakkında bir sanat eğitimi olmayanların işidir. Müzik dinlerken en çok duygulanan kimse, müzikten anlamayan, en az duygulanan da eğitim görmüş müzisyendir" der. Müzik alanında duygu ile kimse onun kadar savaşmamıştır.[2]

---

[2] Hanslick, vur deyince patlatmıştır. O, "duyma"yı içedönük yoğunlaşma ile "coşup-taşma" olarak anladığı sürece, sanatta "duyma"ya karşı çıkmakta haklıydı. Fakat o, genel olarak sanat yaşamının duyan

Onun philippika'sını 19. yüzyılın ikinci yarısında, müzikte duygusallığın egemenliği üzerine saldırtması bir rastlantı değildi. Müzik, gelişim tarihi boyunca, arasında gidip geldiği aşırı uçlardan birisine o sırada Wagner'de yeniden ulaşmıştı. Müzik bir kez bir *arı nesnellik* sanatıdır, nesnel bir sanattır. Öyle ki duygu, düşünsel (intellektuel) yapının tümüyle gerisine çekilmiştir. O, sonraki çağlarda da *öznelliğin* bir sanatıdır; duyguların bir yeniden verilişi, duygularla doyurulmuş bir ses dünyasının sanatıdır. Rönesans'ın kontrapunkt'undan sonra müzik daima nesnellikten öznelliğe doğru gelişti. Wagner'in sanatında bu öznellik doruğa ulaştı. Tristan, öznelleşen müziğin bir son sözüdür ve gerçek bir Bach'çıya utanmasız görünecektir.

Bu *nesnel* ve *öznel* müzik karşıtlığının, *iç ve dış yoğunlaşma* ile hiçbir ilgisi yoktur. Dışa yönelik yoğunlaşma, her türlü sanata uygun bir tavırdır; bu sanat ister naiv, ister duygusal, ister klasik ya da romantik, apolloncu ya da dionysosçu olsun.[3] Lirik,. plastik sanattan daha az dış yoğunlaşma istemediği gibi, trajedi de bir meander süslemesinden daha az istemez. Bu şekilde, tek tek sanat dallarında yönlerin başka olması, bizim problemimiz bakımından önem taşımaz. İster öznel, ister nesnel müzik karşısında olsun, tutum daima dışa yönelik bir yo-

---

bir kavrama olduğuna da karşı çıktı. Bundan başka o, müziğin duygulu bir içi olduğunu da yadsır. Duygusallığa karşı çıkması bu iki noktada amacı aşar.

[3] Burada belirtilmelidir ki, Nietzsche'nin kendisi, çok zaman dionysosçu olanı nitelendirmek için, ancak iç yoğunlaşma ile anlaşılabilecek anlatımlar seçmiştir. Bununla birlikte Nietzsche için ön planda olan sanatın yaşanması değil, sanatın yaratmasıdır. Ve sanat yaşantısında, onun değer anlamına göre, her iki tutum arasındaki karşıtlık silinir: Yaratan sanatçı ister içedönük bir yoğunlaşma ile duygusal coşku içinde yaratmış olsun –bazı gerçekten eksiksiz lirik şiirler dünyaya böyle gelmiştir–, isterse yapıt, içten bir uzaklaşma ve dışa yönelik yoğunlaşma ile yaratılmış olsun. Sanat yaratmalarında başarı, tamamlanmış sanat yapıtıdır önemli olan, içinde yaratılmış olduğu tutum değil.

ğunlaşma olmalıdır. Sanat yapıtı karşısında, içe yönelik yoğunlaşma daima amatörün işidir. Bu bakımdan *Tristan ve İsolde*'nin ses yapısı da en katı füg'ler kadar dışa yönelik bir yoğunlaşma gerektirir. Fakat *Tristan*'da dış yoğunlaşma bile o kadar duygularla doyurulmuş bir yaşamdır ki, bu müziği amatörce yaşayan için, başka müziklerden çok daha kolaylıkla içedönük yoğunlaşmaya dalınır. Bu yüzden Wagner'in müziği duyguları uyarması bakımından özellikle kötüye kullanılmaya elverişlidir. İç yoğunlaşmaya yönelik bir kimsenin, Palastrina-Messe'yi dinlerken canı sıkılacak, fakat o, Wagner müziği ile sevinçten coşup taşacaktır. Yoksa müzik anlayışından yoksun olan pek çok kimsenin Wagner'in müziği ile coşkuya tutulması bir rastlantı değildir. Onlar Wagner'den zevk alma yolunu buldukları halde, Bach'a asla ulaşamazlar. İzledikleri yolun sanat yolu olmadığını fark edemezler de.

Nasıl ki müziğin son yüzyıllardaki gelişmesinde ortaya çıkan sanat yönleri gittikçe güçlenerek içe yönelik bir yoğunlaşma duyarlığına açılma gibi bir tehlikeye yaklaşıyorsa, aynı şey öteki sanatlarda da olup bitmektedir. Aydınlanma Çağı'nda akılcı tutum için içe yönelik yoğunlaşmaya sapma tehlikesi yoktu. Onlara *düşünselliğe* (intellektualizm'e) düşme hatası, *duygusallığa* düşme hatasından daha yakındır. İlk kez Rousseau'nun duygusallığı, pek çok duygulu kalbi, hayatta duygusallık inancına, sanatta da içe yönelik bir yoğunlaşmayı yaşama zevkine iman ettirdi. Ve Romantik akım, içedönük yoğunlaşmaya, her şeyin üstünde bir ağırlık verilmesini sağladı. Bu, romantik zevkin sadece iç yoğunlaşmaya dayanan bir zevk olması demek değildir. Çeşitli şekilleri olan Romantik akım içinde de estetik yaşantı hakkında çeşitli görüşler vardır. Fakat romantik doğrultunun temel eğiliminde, iç yoğunlaşmaya zorlayan yanlar vardır. Yeniçağ'da ilk kez burada, içedönük yoğunlaşmayı felsefe bakımından savunan bir estetik öğreti ortaya çıkıyor. Romantik düşünce dünyasında, içedönük yoğunlaşmanın temellenmesine bağlanabilecek üç öğe vardır:

İlk olarak, Romantik akım, sürekli olarak, sanatın, din ve felsefenin birliğini vurgular. O, her zaman bütün bunların hepsinin kendi öz değerleri, nesneleri ve sınırları içinde tek tek ele alınmamalarını ister. Buna göre, her yapıtta bunların hepsi bir birlik oluştururlar: Sanat, din, felsefe ve bilim. Bu birbirinden aslında ayrı olan sferler arasında ortak olan, onları birleştiren şey ancak *özne*'de bulunabilir. Bütün bu ruhsal yönleri, ayırımlaşmamış duyguda, kapalı bir şekilde taşıyan, odur.

Bundan başka, Romantik için nasıl dünya, öznenin bir *yaratması*, onun bir oyunu olarak, sadece özne açısından anlaşılabilir bir şeyse; bunun gibi *sanat yapıtı* da özne dışında bir şey, ondan ayrı bir şey olarak görülemez. Bütün sanatlar malzemeyle oynanmış birer oyun, nesnelerin öznel bir biçimlenmesidir. Bu öznelcilikten türlü estetik öğretiler, türlü yönler çıkar. Ve Romantik akım bu öznelciliği, türlü yönlerde geliştirmiştir de. Sanat yaratmalarının oluşumunda öznel olan ne kadar vurgulanırsa, sanat yaşamında temel olan, o kadar öznenin öznelliğinde, duygunun duyulmasında aranır, ve yapıtın yaşanmasından da insanın kendi duygularını tadıp yaşaması anlaşılır.

Ve son olarak da, müzik, asıl romantik sanattır. Müzik, tema ve kontrapunkt'a dayanan bir yapı kurmanın çok disiplin gerektiren bir sanatı değil, tersine, gizlerle dolu duyguların bir sanatı olarak, sonsuzla ilişki kuran, dünya anlamının bir simgesidir. Bütün bunlarda, içe yönelik bir yoğunlaşmanın işaretleri var. Wackenroder'e göre biz, müzikle "duyguyu duymayı" öğreniyoruz. Müzik sarhoş eden "tinsel" bir şarapsa, bunun içedönük yoğunlaşmaya dalmaktan başka ne anlamı olabilir? Eğer Novalis öykülerinin istediği şey, "Öyküler, bağlantılı olmayan, ama düşlerdeki gibi çağrışımlarla; şiirler ise hoş sesli güzel sözcüklerle dolu, türlü şeylerden oluşan alacalı parçacıklar gibi" olmalıysa, bunun ardındaki niyet, sadece dilin müzik içinde erimesi, müziksel yapının ağırlık kazanması değil, fakat *etkilemede* dışa yönelik yoğunlaşma yerine, içedönük yoğunlaşmaya üstünlük vermektir. Bu yüzdendir ki birçok romantik şiir, taşı-

dıkları değer bakımından zayıftırlar. Çünkü onların biricik anlamı, bir esinti uyandırmaktır.

Böylece sanatta türlü eğilimler, içe yönelik yoğunlaşma yönünde ayak diretirler. Artık kendi içine kapanık duygu, çok çeşitli yönlerden kalkılarak estetik yaşamın merkezi damgasını kazanır. Duygu, *özelleşmemiş bütünlüğünü kendi birliği içinde taşıyarak, en öznel, en bulanık, simgesel* bir şey olarak duygu. Bunun arkasında asıl özel anlamı içinde, estetik nesnenin kendisi kaybolur. Romantik akımın, içe yönelik yoğunlaşmayı temellendirmek için bağlanabildiği anlamlar işte bunlardır. Fakat bu, Romantik için içe yönelik yoğunlaşmanın, onun asıl tutumu olduğu anlamına gelmez. Çünkü Romantik akım, içinde çok çeşitli eğilimlerin birbirine karıştığı bir dünya görüşüdür. Bu dünya görüşü, salt estetik bakımdan haklı olmasa da, insan açısından az verimli de değildir. Çünkü içe yönelik yoğunlaşma, Romantik akımda ince düşünülmüş ve geniş kapsamlı bir hayat görüşünden doğar. Bundan dolayıdır ki, tek kişi olarak romantikler de, eğer o, kendi dünya görüşü içinde bir teori yürütmüyor, tersine kendi bozulmamış sanat duygusunu izliyorsa, iç yoğunlaşmayı mahkûm eden sonuçlara varır; sağlam ve olgun bir dışa yönelik yoğunlaşmayı, asıl estetik tutum olarak betimleyebilir. Nitekim aynı *Wackenroder* –daha önce kendisinden estetik nesnenin kavranamamasında ve içedönük yoğunlaşmada söz etmiştik– kendi sanat yaşamını anlatırken bir mektubunda, dışa yönelik yoğunlaşmayı şaşırtıcı bir doğrulukla betimler ve onu asıl sanat yaşamı olarak gösterir: "Konsere gittiğimde müziği iki türlü tattığımı görüyorum. Ama bunlardan sadece bir tanesi onu gerçekten tatma, bu, seslerin ve seslerin akışının dikkatle izlenmesidir. Bu izleme, her türlü yabancı duyusal izlenimlerden soyulmuş, her türlü tedirgin edici düşünceden uzaklaşmış bir halde, ruhun bütünüyle kendisini müziğe kaptırdığı, insanı çekip içine alan bir duyu akımıdır. İnsanın sesleri bu şekilde sanki *hırsla* içine çekmesi, belli bir çabayı gerektiriyor ki, buna uzun süre dayanılamaz. Bu yüzden

ancak bir saat süreyle duyarak müzik dinlenebileceğini savunacağım. Konserler, operalar ve operetler, doğal ölçünün sınırını aşıyorlar. Müziğin beni ikinci türden sevindirmesi ise, hiç de gerçek bir tat alma değil. Bu türde sesler alınmıyor; burada müziğin canlandırdığı ve ayakta tuttuğu, düşünce dünyasının belli bir eylemidir beni saran. Artık parçada egemen olanı işitmiyorum, tersine benim düşüncelerim ve hayâllerim, sanki şarkının dalgaları üzerinde oynaşarak kuytuluklarda kayboluyorlar" (Ludwig Tieck'e bir mektuptan).

VII

İçe yönelik yoğunlaşmaya dayanan sanat tutumundaki –daha doğrusu sanat dışı tutumdaki– birlik, onun *ruhsal kaynağının* çeşitliliğini gözden kaçırmamalıdır.

Romantik'te içe yönelik yoğunlaşma, saklı bir haldedir, teoriye gömülüdür. Romantiğin gerisindeki dünya görüşünün gölgesinde gizlidir. Dünya karşısındaki tutumun bütününün bir ifadesi olarak kırgın ve derin anlamlıdır. Bu yüzden de sırf bir amatörlük değildir. Romantik çağdan sonra, dünya karşısındaki bu tutum kaybolmuştur. Romantik çağdan sonraki zamanın "romantik" dediği şey, insanın kendi dünyası olmadığı için, insanın oynayacağı, kaçıp içine sığınacağı bir dünyaydı. Artık Romantik'ten boş bir kalıptan başka bir şey kalmamıştı: Taşkın ay ışığı duygusallığı, Ortaçağ maskesine bürünme, dizelerin tınlaması, roman ve öykülerin konularının dünyaya uzak ve ilgisiz olması. Geçen yüzyılın 60'lı, 70'li yıllarında romantik diye ortaya çıkan şeyler, onun gerçek varlığının bir karikatüründen başka bir şey değildiler: Simgesel olan şişirmeciliğe; tek kişinin dünya ile bütünleşme duygusu, kişiliğin silinmesine; özlem özlemciliğe; kısaca *romantik romantizme* dönüştü. Şimdi ise içe yönelik yoğunlaşma, Romantik akımda, bu akımla birlikte dalgalanan ve kendi başına bir amaç değil, bir sonuç olan içe yönelik yoğunlaşma, herhangi bir temele dayanmadan kendi başına bir güç olmak istiyor. Şimdi duygusallık ve içedönük yoğun-

laşma, insanın kendisini bayramlarda ruhsal bakımdan keyifli olmaya hazırlayan bayramlık bir araç oldu. İçe dönük yoğunlaşma artık Romantik'te olduğu gibi bir ilke değil, bir *amatörlük* konusudur.

Her iç yoğunlaşma ile sanatı tatmanın kökünde şu vardır: *Rahatlık.* Wackenroder'in de görmüş olduğu gibi, dışa yönelik yoğunlaşma, bir düşünme çabası gerektirir. Buna karşılık içe yönelik yoğunlaşma –duyguların uyanması, kendi kendini coşturma– ile sanat yapıtına bakmak pek az güç gerektirir. İçedönük yoğunlaşmada yapıt bütün keskinliği ile kavranmaz; tersine onun üzerinden akıp gidilir. İşte tam da bu, Romantik çağ sonrası burjuvasının gereksindiği şeydir. Sanat "dinlendirici" olmalıdır, düşünsel bir çaba gerektirmemelidir. Günlük çalışma ve yüklerden yorgun düşen insan, dışa yönelik yoğunlaşmanın istediği, bu tür yoğunlaşmadan ayrılamayan etkinlik ve dikkatin gerektirdiği güçleri kendinde bulamaz. O, kendisini, içinde uyanacak duygulara salıvermeyi yeğler; kendi duyguları içinde kendisini kaybeder ve onları yaşar, tadar. Böylece *rahatlığı bakımından* dışa yönelik yoğunlaşmayı bastırıp gelişen içedönük yoğunlaşma, sanat yaşamının egemen biçimi olur.

Ve artık her yerde bu türden sanat yapıtları aranır. Sanatın *amatörce yaşanmasını* amatör sanatçılar doyurur. Rousseau zamanından beri her gerçek sanatçı kuşağı sanatın bu türüyle savaşmak zorunda kaldı: Tatlı çocuk resimleri –öyle tatlı ki, kötü ruhlar hemen yere serilecektir–, Claurens Mimili'nin dokunaklı romanından Courths Mahler'e, duygusal müziğe, şekerleme türünden heykelciklere kadar her şey içe yönelik yoğunlaşmanın sanattaki karşılıklarıdır.

VIII

İçe yönelik yoğunlaşmanın ikinci kaynağı, insanın kendisini rahatlık içinde duygularına terk etmesinde değil, *kendi kendisiyle uğraşmasının* abartılmasındadır. Bütün güçleriyle kendilerine dönük ve kendi kendileriyle dolu olarak yaşayan kimseler,

dışa ve sanat yapıtına doğru yönlendirilemezler. Onların tepkileri kendi duygularına o kadar bağlıdır ki, geriye, dışa yönelik yoğunlaşmaya harcayacak hiçbir güçleri kalmaz. Ergenlik çağındaki gençler, bu yüzden içedönük yoğunlaşmaya daha yatkındır. Onlar duygularla dopdolu, kendi kendileriyle uğraşırlar; bir yandan *güçlü bir boşalma isteği*, öte yandan *kendi içine kapalı bir iç yoğunlaşma* içinde yaşarlar. Bu yüzden dünya karşısında duygusaldırlar; sanat karşısındaki tutumlarında, yoğunlaşmada içedönüktürler. Gençlik, Rousseau'ca, dış olaylardan ateşlenmeyi sever; iç yoğunlaşma ile tadılmaya elverişli olan şeyleri –hattâ sanatçının böyle bir niyeti ister olsun ister olmasın, onu hiç ilgilendirmez– yeğler. Schiller'in duygusal coşkusu ona Homeros'un saydamlığından daha yakındır. Onu "Wahlverwandschaften"dan çok "Werther" etkiler. Ancak doğal yapıları seçkin olanlar, doğal olgunlaşma ile bu basamağı kendiliğinden aşabilirler –bunlar dışında pek sınırlı sayıda kimse, eğer olgunlaşma onlardaki ruhsal atmosferin duygu yükünü azaltabilirse, *kendi kendini yetiştirme ve eğitimle* içedönük yoğunlaşma eğilimine egemen olabilir– fakat büyük çoğunluk, sanat amatörlüğünde, içedönük yoğunlaşmaya tutsak kalır.

Sanat yaşamında içedönük yoğunlaşmaya bağlı amatörlüğün, "rahatlık" arama, kendi yaşantısına yenik düşme yanında üçüncü bir kaynağı daha vardır: Nesnel gerçeklik karşısında içten bir ilginin olmadığı, fakat duygusallığa az da olsa bir eğilimin bulunduğu yerde, yoğunlaşma nesnel olana çevrilecek yerde içe çevrilir, içedönük yoğunlaşma yeğlenir. İçedönük yoğunlaşmalarının kaynağı bu olan kimseler, *yumuşak, kadınımsı* tiplerdir. Fakat bu tutumun sadece sanatla sınırlı olması çok enderdir; bu tutum o kimsenin bütün yaşantılarında sürer, bunlar ister estetik, isterse estetik dışı olsunlar. Burada bütün içedönük yoğunlaşmalar için önemli olan, ama bu insan tipinde özel bir rol oynayan bir başka öğe daha vardır ki, bu öğe bu durumu daha da destekler: Bütün içedönük yoğunlaşmalardan alınan zevk, duyulan tat, "estetik" bir zevk, "estetik" bir tattır

(hiç olmazsa böyle olabilir). Bu, sanattan olmasa da insanın *kendi duygusallığından* aldığı tattır; *kendi duygularının* tadıdır. İçedönük yoğunlaşmada insan, *kendi yaşamından estetik bir tat alır* ve böylece bir yükselme, bir coşku ve içtenlik havasına girer. Bu tür "estetik" zevkte, buna uygun bir sanat yapıtına bile gerek yoktur. Her şey bu tür "estetik" duyguların, yani kendi kendinden zevk almanın uyarıcısı olabilir.

Özellikle kadınlar arasında (autoerotik kavramına bir benzetme yapılarak söylenirse) *autoestetik* yapıda olanlar vardır. Onların yaşamlarında estetik bir tat alma kaynağı olmayan hiçbir şeyle karşılaşılmaz. Onların duyguları da buna göredir: Bir yakınını kaybetmenin kederini tadarlar; ve de bir toplantıda salgın halini alan coşkuyu. Onlar sadece sevmezler, *kendi sevmelerini tadarlar*; başarılarından sevinmekle kalmazlar, bu *sevinçten de tat alırlar.* Her şey, hattâ en küçük bir günlük olay, onların tat almaları için bir kaynak olabilir. Ve onlar, bu tür değerlendirmeye uygun olmayan her şeye, her duyguya kapalıdırlar, duyarsızdırlar. Çevrelerinde, özel *estetik yeteneği olan* ve *sanattan anlayan* bir kişi olarak tanınmaya özen gösterirler. Aslında öyledirler de. *Kendi yaşamları karşısında* estetik bir duyarlıkları vardır. Fakat sanattan anlamaya gelince, işte bu onlarda yoktur. Çünkü onlar için sanat yapıtı, böyle bir şey olarak, hiçbir anlam taşımaz; sadece onun uyandırdığı duygular önemlidir.

Bu üçüncü grup insanın içedönük yoğunlaşmaya düşüşü, en umutsuz durumdur. *Gençliğin* içe yönelik yoğunlaşma eğilimi, bir *gelişme evresidir. Rahatlığı bakımından* içedönük yoğunlaşmaya sapma, bir *arınmamış olma* ve *eğitimsizliktir.* Buna karşılık *autoestetik* iç yoğunlaşma, bir *yaradılıştır*, insanın doğal yapısıdır. Ve onlar –sanat onların yaşam biçimlerinde çok önem taşıdığı için– her türlü dışa yönelik yoğunlaşmaya karşı dururlar.

IX

Yanlış tutumlar, yaşantının yanlış yönlenmeleri, yanlış değerlendirmeler eğer bunlar sadece ruhsal güçlerin sonucu değil de, arka perdede ruhsal yaşantının yapısı, dünyanın anlamı gibi *teorik* görüşlere dayanıyorlarsa, sökülüp atılmaları en güç olan şeylerdir. Örneğin, daha günlük hayatında, evinde, itkileri yönünde gözü kapalı eylemde bulunmaya alışık olan bir kimseye; teorik öğretiler, ruhsal yaşamın başlıca itkilerden oluştuğunu, akıldan kaynaklanır gibi görünen yargıların da sadece itkilerin verdiği kararların bir dış yüzü olduğunu öğretirse, o, bu eğilimine kendisini daha rahatlıkla bırakacaktır. Bu ve buna benzer hallerde teori ile pratik birbirini karşılıklı destekler. Pratikte yaşananlar, teori ile görünüşteki haklılıklarını güçlendirdikleri gibi, teoriler de pratik yaşantılar sayesinde varsayımlarının sağlamasını yapmış olurlar.

İşte içedönük yoğunlaşma, teori ile pratiğin yapısı arasındaki bu tür karşılıklı etkileşimden daima yeni besinler alır. Çeşitli türden ruhsal eğilimler –yukarıda sözü edildiği gibi– insanı içedönük yoğunlaşma yönüne zorlarlar. Fakat içe yönelik yoğunlaşmanın durumu, bugün çoğunluğun saplandığı görüş tarzlarının içerdiği ruhsal yaşam ve sanatın etkisi hakkındaki belli bazı görüşlerle de güçlenmektedir. Bu görüşler, iç yoğunlaşmayı tadanlara, haklılıklarını ve bunun en doğal şey olduğunu söylerler; hattâ onlara daha fazlasını da sağlarlar. Çünkü *teorilerde, pratik yaşantı bilince kavuşur.* Psikolog ve estetikçi de böyle yaşadığından, bu onların teorilerine geçmiş ve resmen bilimsellik payesi kazanmıştır.

Eğer bu teorik görüşlerin, hiç olmazsa en kabaları, kaçamak noktalarından yakalanıp açığa çıkarılmazsa, içedönük yoğunlaşma amatörlüğü ile savaşma tamamlanmamış kalır.

İçe yönelik yoğunlaşma, dayanak noktasını, her şeyden önce halk arasında ve bilimsel alanda çok yaygın olan bir görüşte, *sanatın etkilemesi* görüşünde bulur. Bu görüşe göre, sanatın temel özelliği, onun karşısındaki insanı *etkilemesidir.* Bir sanat

yapıtı, belli duygusal yaşantılar oluşturma *aracıdır*; ve bu amacın bir aracı olmaktan öteye gitmez. Bir sanat yapıtının *değerinin* ölçüsü, bu amaca uygunluğundan başka bir şey olamaz. Onun değeri, bir şey için olan bir değerdir; ona bakan insanın duygu hayatı için bir değerdir. Aslında sanat yapıtı *kendi başına* bir değer taşımaz. Onun durumu, belli bir amaç için yapılmış, bir işe yarayan eşyadan farklı değildir. Örneğin bir dikiş makinesi, ya da ayakkabının –yapılmış oldukları maddenin değeri dışında– neye yaramaları isteniyorsa, ne için yapılmışlarsa bunun dışında bir değerleri yoktur. Sanat yapıtı da işte böyledir.

Bu görüşe bağlı olarak, sanatçı hakkında da belli bir anlayış ortaya çıkar. Sanatçı, uygun araçlarla –sanat yapıtıyla– belli bir ereği –hoşa gitmeyi– gerçekleştiren kimsedir. Bu bakımdan o, bir teknikçi ya da kol işçisi ile karşılaştırılabilir. Nasıl birinde amaca en uygun olan makineleri yapan en iyi mühendis ise, ötekinde ayağı en iyi saran pabucu yapan en iyi ayakkabıcı oluyorsa, aynı şekilde bir *etkileme aracı olduğu anlayışına* göre, sanat yapıtının yaraması gereken amaca en uygununu yapan sanatçı da en iyi sanatçıdır. Bu da en hoşa gideni yapan sanatçıdır.

Estetik alanında, bu etkileme görüşüne, *değer estetiği* karşı çıkar. Bu görüşe göre, sanat olayının merkezinde onun *alıcısı değil, sanat yapıtının kendisi* bulunur. Sanat yapıtının değeri, kendi içindedir. Onun kendisi *değer öğelerini* –uyum değerleri, doğanın yeniden verilmesi vb. gibi değerleri– kendisinde taşır ve bu değerleri başkasının görüp görmemesine tümden kayıtsızdır.

Değer estetiği için, sanatçı ve sanatın alıcısının (seyredenin) tavrını, sanat yapıtının bir değerler merkezi olması etkiler. Bu görüşün sanatçı anlayışı, duygusal yaşantılar uyandırmak için araçlar yapan bir teknikçi değildir; tersine o, sanat yapıtında sanat değerlerinin gerçekleştiricisidir. Sanatın alıcısı da, kendisinde duygusal yaşantılar uyandırmak için sanat yapıtının yaratıldığı kimse değil, *varolan değerleri kavrayan*, bunlardan etki-

lenen kimsedir. Önde gelen değerlerdir, alıcının yaşantısı onlara uygundur. Kim Aiskhylos'un bir oyunu, Velásquez'in bir portresi, bir Mozart operasındaki değerlerden etkilenip tutkunlaşırsa, onun estetik yaşamı doğru bir estetik yaşamdır. Sanat *yaşamının yapıta uygun* (adäquat) olmasından, ancak değer estetiği açısından anlamlı olarak söz edilebilir. Çünkü burada sanat yapıtının değeri, ölçüdür; ve yapıtı yaşama, bu değere uygun yaşama, ona uymadır. Etki anlayışından kalkan bir görüş ise, sanat yapıtının *yaşanana uygun* olmasından söz edebilir, ama yaşananın *sanat yapıtına* uygunluğundan değil. Bu açıdan bakıldığında, sanat yapıtı yaşanmaya uygun düşen bir araç olmalıdır. Çünkü *etki anlayışına* göre her şey yaşama üzerine kurulmuştur. Sanatçı, sanat yapıtı yoluyla sanat alıcısının yaşamına yönelmiştir. Buna karşılık, *değer estetiğinde* merkezde bulunan sanat yapıtının kendisidir. Onun değerleri, bir yandan sanatçının, öte yandan onu yaşayanın ulaşmak istedikleri bir merkezdir. Sanatçı bu değerleri gerçekleştirme yollarını ararken, onu yaşayan da, onları kavramayı ve onlar tarafından etkilenmeyi arar.

X

İçe yönelik yoğunlaşma, bu teoriden başka bir görüşten daha, geniş ölçüde dayanak bulur. Bu, çağımızın *düşünselcilik* (intellektualism) ve *akılcılığa* (rationalism) *karşıtlığıdır.* Bu türden düşünselcilik ve akılcılık karşıtlığı, çok eskiden beri, bütün bir dünya görüşü olarak ortaya çıkmadan önce de, estetikte tartışma götürmez bir egemenliğe ulaşmıştı. Şu düşünce hemen hemen bir dogma haline gelmişti: Estetik yaşama, duygusal bir yaşamadır ve her türlü düşünsellikten uzaktır. Bu anlayışa göre "duygu", "düşün"e (intelekt'e) karşıt bir kutup olarak, düşün dışıdır. Ve "tat alma", duymanın her türlü düşünsellikten arınmış özel bir şekli olduğundan, estetik yaşamı nitelemek için bu terim estetik terminolojiye egemen oldu.

Böyle bir *duygusallık*, (bu terimi biz de düşünsellik ve akılcılığa karşıt olan bir görüş olarak, *Bäumler*'in öncülük ederek adlandırdığı gibi kullanırsak), kaynağını gene aynı şekilde Rousseau'nun keşfinde ve romantik duygusal duyarlığın, duyguyu olduğundan çok vurgulamasında bulur. Buna daha önceki çağlar yabancıdır. Aydınlanma çağının akılcılığı için, estetik yaşamın bir bilme, bir yargılama olduğu kuşku götürmez. Neyin bilinmesi? Ne yargısı? Akılcı estetiğin sorusu buydu. Estetik bilgi ve yargının, bilginin öteki türlerinden nasıl ayrılacağı, nasıl sınırlandırılacağı araştırılmalıydı. Bu çağ için estetik yaşamın bir bilme ve yargılama olduğu, her türlü şüphenin dışındaydı. Fakat estetik yaşamın bir *duyma* olarak nitelendirilmesine, "duygusallık" yanlılarının salt akılcılara karşı durmalarına aldanmamak gerekir. Gerçekte o çağ için duyma, duygusal bir durum değil, bilmenin bir türü, "bulanık bir yargı" (Jugment confus)dır. 18. yüzyıl boyunca, duygu kavramı gittikçe arınmış bir duygusallığa yaklaştıysa da, onda daima düşünsel bir artık saklı kalır. Nasıl ki, konuşmalarımızda, sonsuzluğu, bir insanın yakınlığını "duyduğumuzu" söylediğimiz zaman, burada açık olmayan bir bilgi, bir ayırımında olma, belli belirsiz bir güven dile getiririz; tıpkı içten duygusal bir katılmada olduğu gibi. Duygu ilk defa Aydınlanma Çağı'nın sonlarında, Tetens'in, Mendelssohn ve Kant'ın aracılığı ile Rousseau'nun etkisinin kendisini göstermeye başlamasıyla, arınmış duygusal anlamda, ruhsal özel bir yetenek olarak belirlendi. Ve duygu ancak Kant ile gerçek sistematik anlamını kazandı. Fakat daha Kant'ta bile, arı duygusal olanla, duygunun düşünsel anlamı çatışma halindedir. Onda zevk, daha sonraları psikolojide olduğu gibi, bir yaşantı durumu değildir; *bilgi yeteneğinin uyumundan* doğar. Ruhsal güçlerin oyunundan doğan bir aydınlanmadır. Yani burada da zevk, bir şeyden duyulan duygu olarak, ruhsal bir durumun ayırımında olmaktır; doğaldır ki, bir nesnenin ayırımında olmak değil.

Duygunun bilgi bakımından olan ilkel işlevi, 19. yüzyılın *metafizik estetiğinde*, Kant'ta olduğundan daha güçlü olarak ortaya konulur. Sanat yapıtının duyulara verilen (empirik olan) yanından, estetik yaşam yoluyla, başka bir dünyayı, metafizik olanı kavrarız. Eğer bu böyle ise, metafizik olan "duyulmalı", yani ilkel bir biçimde bilinmeli. Metafizik estetikçiler arasında en duygusal olan Schopenhauer bile, durmadan sanat yaşamının bir bilgiyi içerdiğini yineler: Bütün sanatların ereği, kavranan *ide'nin bildirilmesidir*; istemenin nesnelleştirme (objektivation) oyunlarının *seyredilmesidir*, bizim sanatta tattığımız şey.

İlk defa *psikolojik estetik*, estetik yaşamdaki düşünsel ve geist'la ilgili artıkları bir kenara atmak istiyor. Onun için estetik yaşam, nesnenin (sanat yapıtının) *duygulara etkisidir*; tam olarak edilgin bir tat almadır. Onda düşünsel olanın yeri yoktur. İlk defa bu estetik, kendi içine dönerek yoğunlaşan amatöre, teorik bir temel hazırlar.

Bu görüş o kadar yerleşti ki, bugün artık estetik yaşamın sadece bir duygu olduğu ve duygudan başka bir şey olmadığı çok doğal görülüyor. Buraya karışacak her türlü geist öğesi, düşünsellikten gelen bir yoldan çıkma olarak görülüyor. Eğer biz sanatın dışa yönelik bir yoğunlaşma ile yaşanmasını istersek, eğer bir müzik parçasını, bir resmin yapılışını, düşünce yoluyla kavramaya çalışırsak, o zaman sanatta düşünselciliğe karşı olanlara göre, sanat yaşamı, estetik yaşam, yapıtın yapısının, uyumun, bir *bilgisi* derecesine düşürülmüş olur. Fakat burada görmeden geçilen bir şey var: Söz konusu olan, ille de duygudan arınmış bir düşünsellik ile, düşünceden arınmış bir duygusallık karşıtından birinde karar kılmak değildir. Bu ikisi arasında üçüncü bir olasılık var: *Sanat değerlerinin duyarak kavranması.*

Kuşkusuz düşünselciliği (intellektualism'i) yadsımalıyız sanat yaşamında. Düşüncenin gerçekten geçerlikte olduğu bir alan vardır; fakat bu, sanat yaşamı alanı değildir. Bir müzik parçasının kuruluşu, bir tablonun yapılışının nasıl olduğunun

bilinmesi, bir şiirdeki ses uyumunu sağlayan sesli ve sessiz harflerin sıralanışının düşünce ile açıklanması, estetik yaşamın dışında kalır. Gerçi, *yazın tarihçisi, sanat tarihçisi, müzik tarihçisi, estetikçi*, yapıtları *çözümleyerek*, onun değerlerini bilinç alanına çıkarıyorlar. Fakat onların bunu yapmakla istedikleri şey, bilim yapmaktır. Ve artık bilim de düşüncenin bir işidir.

Sanatsal yaşamın yapısı bambaşkadır. Bu yaşam, sanat yapıtının yapılışının bilinmesine dayanan bir sevinç değildir; değerlerin ve onların yapılarının bilinmesi de değildir. Değerler *duyulmalı* ve *etkilemelidir.* Fakat bunun için, onların kavranmasının düşünsel yolla olması gerekmez. Gerçek sanat yaşamı, salt bir duygusallık ile salt bir düşünsellik ortasında yer alır. Örneğin, bir portrede bir insanın varlık özü görülür, duyulur; ama bu bir bilgi değildir. Değerlerin *tam bir bilinçle* dile getirilmesi de söz konusu değildir burada. Bu bir kavramadır, bir bilgi değil. George'nin aşağıdaki dizelerindeki olağanüstü uyumda, her sesli ve sessiz harfin, hecelerin yan yana gelmesinin, sözcüklerin dizilmesinin rolü vardır:

Komm in den totgesagten Park und schau:
Der Schimmer ferner lächelnder Gestade,
Der reinen Wolken unverhofftes Blau
Erhellt die Weiher und die bunten Pfade.[4]

Bu dizeleri yaşayan, bütün bu öğelerin her bir ayrıntısını içine almalıdır; bir bir hepsi onu etkilemelidir. Ama o, bunu yaşarken, bunları birbirinden ayırmaz, onları kesin olarak bilmez ve onların nasıl etkilediğinin ayırımında değildir.

Fakat bu yüzden bu değerlerin kavranması, düşünme eylemlinin kendisi, sanat yapıtının kavranmasından ayrı değildir. Düşünselciliğe düşmemek için, dışa yönelik yoğunlaşmanın

---

[4] Öldü denen parka gel ve gör:
Uzak, gülümseyen kıyıların pırıltısıyla
Umulmadık mavinin ak bulutlarında
Aydınlanmış gölleri ve alacalı yolları.

gerektirdiği düşünsel çabanın kesilip atılması, kuşkusuz çok daha kolay bir yol, daha rahat bir tutumdur. Tıpkı, bir Beethoven senfonisini duygusal hayâllere dalmak için bir uyarıcı olarak kullanmanın, onu düşünsel bir gerilim gerektiren dışa yönelik bir yoğunlaşma ile izlemekten çok daha kolay olması gibi.

Kuşkusuz burada bir tehlike vardır: O da, düşünme ürünü olan bilgiyi, dışa dönük yoğunlaşmaya karıştırmak. Bu tehlike en başta, değerler ve değerlerin taşıyıcıları hakkındaki bilgisini, değerlerin duyulması ile karıştıran *sanat tarihçisi* için söz konusudur. Aynı tehlike, *sanatı yaşayan* için de ortaya çıkar; eğer o, düşünsel ölçüleri tasvirin "doğruluğu" için değer ölçüsü olarak alır ve akılcı bir tutumla, sanat yapıtının ne öğrettiğini sormaya kalkarsa. Hattâ aynı tehlike, sanat yaratmaları için de söz konusu olabilir: Eğer sadece "problem"ler üzerinde durulur ve onların çözümünün sanat için bir araç olduğu, amaç olmadığı unutulursa. Nitekim Rönesans'ta perspektif sorununun, empresyonizmde açık hava sorununun, 19. yüzyıl sonlarında roman ve oyunlarda ruhsal sorunların ilgi topladığı ve çok ağırlık kazandığı yerlerde, sanat yetersiz kalmıştır. Bunun gibi müzik alanında da öyle zamanlar oldu ki, müziğin düşünsel yapısının bilgisi, sanat yaşamını bastırdı.

Fakat, düşünselcilikten (intellektualism'den) doğan bu tehlikeleri, olduğundan çok büyütmemeliyiz. Bugün sanat hayatları, bilgilerinin *çokluğu* yüzünden başarısızlığa uğrayan ya da düşünceye her şeyden çok yer veren pek az kimse vardır. Bugün daha büyük tehlike, bu durumun tersi için söz konusudur: Sanat yaşamında her türlü düşünsel olanla ilginin kesilmesi, sadece duygu, hoşlanma ve etkilenmeye kendini bırakma. Bugün çoğunluk için sanat yaşamı, sadece ve ancak bir edilginlik, kendini bırakma, ben'in duygulanmasıdır ki, bütün bunların "zevk" sözcüğü ile dile getirilmesi de yaygınlaştı.

Gerçi sanat yaşamında bir edilginliğin bulunduğu yadsınamaz. Güzel seslerin ahenginden, bir manzaranın havasından, bir ritmin dile gelmesinden alınan zevk, böyle edilgin bir zevk-

tir. Ama estetik yaşamda bunlara katılan başka şeyler de vardır: Bir sonatın yapısına girmekten doğan sevinç, *Wilhelm Meister*'deki düşünce yükünün kavranmasından duyulan kıvanç, *Faust*'un gelişimini izlemenin, Fransızca Alexandriner'in[5] dil biçimindeki vurgunun uyandırdığı bir iftihar da vardır. Bütün bunlarda, her içe yönelik yoğunlaşmada olduğu gibi, sadece bir edilginlik değil, bir *etkinlik* de söz konusudur: Bu, sanat yapıtının, insanın içinde yinelenerek yeniden kurulması, düşünce ile işlenmesi, onunla birlikte oluşum içinde olmaktır.

Edilginliğe, içe yönelik yoğunlaşmaya bağlanmış olan etki estetiğinde, sanat yaşamının bu yanı eksik olduğu gibi, bununla birlikte birçok sorun da göz ardı edilir. Böyle olduğu halde o, estetik alanında nasıl söz sahibi olabilir, yol gösterebilir? Bu estetik, içe yönelik yoğunlaşmaya hak verdirecek bir temel üzerinde kurulmuşken, çağımızın saplandığı sanat amatörlüğü ile nasıl savaşabilir?

Şimdi artık, estetik yaşamın bu yanını görmezlikten gelmeyen yeni bir estetik anlayışı, yavaş yavaş kendi yolunu yapmakta. Bu estetik *Konrad Fiedler*'de ilk kurucusunu buluyor. Onun salt etki estetiğine karşı çıkması, bir direnme uyandırdı. Fiedler'in düşünceyi vurgulamakta, amacın çok ötesine geçtiği kuşkusuz. O, sanat yaşamında düşüncenin işlemesini, bir "bilgi" olarak ele alır ve onunla bilimsel bilgi arasında bir benzetme yapar. Doğanın estetik yaşanmasıyla, sanat arasına bir ayırıcı duvar örer. Fiedler, *doğanın yaşanmasını*, edilgin bir tat almaya, *sanat yaşamını* ise düşünsel bir çalışmaya bağlar ki, işte bu ayırımı yerinde değildir. Bu konudaki bütün görüşlerini de pozitivist peşin yargılarla dolu *felsefi* bir temele dayandırır. Bütün bunlarda yanlış yollara saplansa da bu, onun estetiğe olan katkılarını küçültmez. O, 19. yüzyılın bilimsel antimetafizik estetiği içinde, duygusallığın egemenliğinde ilk gediği açtı; düşünsel güçlere haklı yerini gösterdi. O zamandan beri hep yeniden

[5] 1180 yılında eski Fransızca ile yazılmış Büyük İskender destanı.

duygusallığa karşı duranlar çıktı – bireysel ve etkileri pek uzaklara gitmeyen kişiler. Bunlar çok kez düşünmeye dayanan öğrenme ile, dışa yönelik yoğunlaşmanın sağladığı kavramayı birbirine karıştırdılar ve asıl soruna zarar verdiler. Bu noktaya açıklık getirmek, bilimsel-teorik olandan fazla olan bir şey gerektirir: Bu, *sanatsal, kültürel* bir sorundur; içe yönelik yoğunlaşmaya durmadan yeni güçler sağlayan teorik temelin, onun altından çekilmesini gerektirir.

Fakat bu tür yaşam amatörlüğü ile savaşmakta, teoriden daha önemli olan, uygulamadır. Gençlik bunu tutmalı ve estetik eğitimindeki yanlış yönteme karşı kendisini korumalıdır. Çok kez bir öğretmenin, bir eğiticinin, öğrencide sanata karşı bir *coşku* uyandırması onda beğenilen bir yandır. Fakat bu, bir yol gösterme yerine, bir yoldan çıkarma olabilir. Eğiticinin, gençliğin içe yönelik yoğunlaşma eğilimini kullanıp, bunu güçlendirmesi, onda coşku uyandırması, en kolay yoldur. Fakat kim bu yola başvurursa, gençliği hepten bozar. Halbuki sanat yapıtının parlak sözcüklerle değil, yavaş yavaş gelişen bir anlayışla kavranmasından doğan coşku, daha güçtür, daha ciddi ve derindir. Eski kuşak hümanist eğiticiler, Homeros'u gençlere dilbilgisi öğretmek için kullandılar ve onlarda belki bazen bıkkınlık uyandırdılar. Ama bunlar arasında kendi hayranlıklarını, bağıran, çağıran sözcüklerle değil, yapıtın derinliklerine girerek aşılayanlar da oldu. Onlar gençliği dışa yönelik yoğunlaşmaya eğittiler; kolay yoldan ve *sanatı değil, coşkuyu* tadan delice sanat hayranlığına değil.

Onlar, çağlarının estetik sorunlarını, birçoklarından, hele çağdaşlıklarıyla övünenlerden daha derinden kavradılar. Çünkü çağın estetik sorunu şudur: *Sanat yaşamımızı zehirlemiş olan* – Romantik akımın yanlış anlaşılmış bir artığının– *içe yönelik yoğunlaşma amatörlüğünün yeniden aşılması.*

SANATTA YÜZEYSEL VE DERİN ETKİ

I

Sanatın ve güzelin ruhsal etkileri iki yönden kavranmaya çalışılmıştır: Bir defa, yüksek sanat yaratmalarından, Phidias'ın tanrı yontularından, Beethoven'in senfonilerinden, Michelangelo'nun fresklerinden, Shakespeare'in oyunlarından kalkılıyor. Onların etkisi sanat etkisinin bir örneği, genellikle sanat etkisinin ölçülmesinde bir ölçüt olarak görülüyor. Bu ölçüte sığmayan her şey çekilmez bulunuyor. Başka türden sanat yapıtlarının etkilerine tepeden bakılıyor. Moda romanların, moda tiyatro parçalarının, bu yüksek sanat yapıtlarından başka türden içgüdülere seslendiği, başka ruhsal güçler uyandırdıkları duyuluyor ve bu yüzden bunlar bir kenara itiliyor.

Eğer sanat teorisi, sanat etkisinin bu tür değerlerini temellendirmek isterse, o zaman sanat yaşamı, dinsel ve metafizik yaşamla aynı sıraya konuyor. Bu görüşte olan çoğu sanat teorisi, Platon'un doğa güzelliği teorisini örnek alır: Bir sanat yapıtında, dünya üstü olanın yansıması, sonsuz olanın sonlu olanda biçimlenmesi, idelerin şekil kazanması ne ölçüde olursa, yapıt o

ölçüde salt sanat etkisi uyandırabilir ve sanat yapıtı adını almaya hak kazanabilir. Sonsuz olanın sonlu olanda biçimlenmesi – bir foxtrott'ta, eğlenceli bir oyunda, bir halk oyununda bu olası mıdır? O halde, sanat değeri söz konusuysa bunların hepsi kapı dışarı edilmelidir.

Estetik teorilerin bu tepeden bakmaları, bir karşı akım doğurdu, psikolojiye dayanan estetik, bu akımın sözcüsü oldu; sade günlük yaşantılar ile sanatın etkisi arasında, bu teorilerin ileri sürdükleri gibi bir uçurumun bulunmadığını savundu: Sanatı din ve metafizikle birlikte, ulaşılmaz sarp kayalıklara yerleştiremeyiz. Psikoloji yasaları, tıpkı fizik yasaları gibi iki ayrı dünya kabul etmezler. Sıradan yaşantılarla, en yüce yaşantılar, aynı ruhsal yasaların etkisindedir. Bu yüzden sanat yaşantısı öteki yaşantılardan ayrılamaz. Psikolojik-estetik teorinin görevi, bunun tersini yapmak, onları birbirine bağlamak, estetik yaşantıları, ruhsal olanın genel çerçevesine yerleştirmektir. Bu teorinin her yerde gösterdiği çaba, bu yönü izler. Olağanüstü şeylerin duyulmasını hipnozda arar; bunun için, günlük hayattaki telkini ve kendi kendine telkin yapmayı, bir ön basamak olarak gösterir. Dinsel yaşantı, özelliğinden soyulur, kuşkulu bir yakınlığa iner. Bu arada estetik yaşam da sakınılmış kalamaz. Estetik yaşamın, ruhsal bağlantıları anlaşılır bir hale getirilerek öteki ruhsal olaylar alanına, yuvarlanıp indirilir. Sanat yaşantıları, ilke bakımından günlük yaşantılardan başka türden yaşantılar değildir. Psikolojik estetik böyle söyler.

Halbuki psikolojik teorinin her şeyi bir düzeye indirmesi ille de gerekmez. O, psikolojik görüş açısına en sıkı şekilde bağlı kalsa da, Wundt'un yaratıcı bireşimine dayanarak estetik yaşantıları, öteki yaşantılardan ayırabilirdi. Wundt'a göre, ruhsal hayatın tek tek öğeleri bir araya gelerek, karmaşık olanları oluşturur; bir bireşim yapar ve bu bireşimde, yeni bir birlik kurarlar; öyle ki, artık bu yeni birlik, kendi öğelerinin toplamından fazla bir şeydir. Örneğin, sesler bir akort birliğinde birbirine bağlanırlar, buradaki öğelerin, yani tek tek seslerin ne ol-

dukları bellidir; ama bu birlik yeni ve özel bir şeydir. Eğer bunun gibi, estetik yaşantılar da öteki yaşantıların bir bireşimi olarak görülseydi, o zaman onları, ilke bakımından olan özelliklerinin anlaşılabileceği ölçüde, günlük yaşantılardan ayırmak olanağı bulunabilirdi.

Ama psikolojik estetik bu yola pek az başvurur.[1] Yaşantıların demokrasisi bu psikolojinin canına-kanına sinmiştir. O, onları düzlemek istiyor. Bunu kendi psikolojik temel görüşü gerektirdiği için değil, metafizik estetiğin basamaklı yapısına kinlendiği için, dünyayı kökten yalınlaştırmak ve nesnel görmek onun yönetici ilkesi olduğu için yapıyor.

Aristoteles'in trajik etkiyi korku ve acıma gibi çok insanca yaşantılara dayandırması, Platon'un transzendent'e dayanan estetik görüşüne karşı hemen hemen bir protesto gibi görünüyor. Abbé Dübo'nun 18. yüzyıl psikolojik estetiğinin girişinde, sanatın ödevi olan ruhu canlandırmada, bir oyun, bir tutku ve coşkudan başka bir şey görmemesi, Barok'un devingen ve törenli havasına karşı bir yadsımadır. Fechner de, estetik benzetmeler için, olabildiği kadar bayağı örnekler seçmeye sanki tutkundur. Örneğin, bir ekonomist için hoş olanın, inek ahırının kokusu olduğundan söz eder (*Vorschule der Ästhetik* 1, 92); sanki idealist estetiğin izinde yürüyen bazılarının, sanat yaşantısını göklere çıkaran abartmalarından öç almak ister. Ve geçen yüzyılın sonunda kendisinden o kadar söz ettiren[2] bütün sanat zevkini kasların ve iç organların duyularına götürmek isteyen öğretide, sanat yaşantısı günlük yaşantıdan herhangi bir şekilde ayrılamaz.

---

[1] Psikolojik estetikçiler arasında Volket'e ayrıcalık tanınmalıdır.

[2] Karl Lange, *Sinnesgenüsse und Kunstgenuss*, Kurella'nın çevirisi, Wiesbaden, 1903.

II

Bu karşıt tutumlar karşısında bir tavır almak gerek: Estetik yaşantı düzeyinin aşağıya çekilmesi doğru mudur? Sanat yaşantısının özel yerini kaybetmesi, sanatın etkisinin ruhsal bir açıklamasını yapmanın kaçınılmaz bir sonucu mudur?

Tam tersine; önyargıya saplanmayan psikolojik çözümleme, sanatın bir etkisi olduğunu ve bu etkinin genel psikolojik yasalarla açıklanabilir olmakla birlikte, günlük yaşam alanının dışına çıktığını gösterir. Bağımsız bir gözlem, sanat yapıtlarının ya da sanat yapıtı denen yapıtların, birbirinden tümüyle ayrı iki tür etki yaptıklarını gösterir ki, ben bunları sanatın *derin etkisi* ve *yüzeysel etkisi* olarak birbirinden ayırmak istiyorum. Rembrandt'ın bir portresinin sadeliğinin, Gotik bir kilisenin insanüstülüğünün, bir Mozart rondosunun soylu sevimliliğinin uyandırdığı etkiler. Bunlar ben'in derinliklerine dokunurlar, ben'i derinden kavrarlar. Kabaca kendini bunlardan ayıran bir başka tür etki; bu, yüzeysel etkidir. Yüzeysel etki, bir birlik göstermez. Bu etki türünün büyük bir bölümünü, Alman dilinde uygun bir adlandırma bulamadığım için, Fransızca (Amusementwirkung, Pläsierwirkung) olarak eğlendirici, oyalayıcı etki diye adlandırmak istiyorum. Bir ortaoyunu, müzikli bir sahne oyunu bizi *eğlendirir*. Fakat eğlendirici, oyalayıcı etkilerden başka tipte etkiler de vardır. Bunlar da yüzeysel etkilere girerler: Duygusal bir halk oyununun dokunaklığı, ben'e ancak yüzeyden dokunur. Heyecanlı bir oyunun sürükleyiciliğinden alınan tat, bir serüven romanındaki yüzeysel gerginlik, daima ben'in dış yüzünün etkilenmesinden doğan bir zevktir; ve sanat tutkunluğundaki derin etkiden çok uzaktır. Yaygın psikolojik teori, bu yüzeysel etkiler alanında haklıdır, bu tür yüzeysel etki, sanat dışı alanların etkileriyle aynı soydandır. Ama bu teori, bir sanat yapıtının ruhsal önemini de, kart oyunu, yemek, içmek, at koşusu, okul şakalarındaki eğlenceye yaklaştırır.

Uç noktalarında, yüzeysel ve derin etki arasındaki ayrılığı görmezlikten gelmek, olası değildir: Hiç kimse, Bach'ın füg-

rindeki buruk tattan, bir *eğlence* ya da *duygusal* bir dokunaklılık bekleyemez. Aynı şekilde, neyin söz konusu olduğunu bilen hiç kimse de, bir revüden, bir ortaoyunundan *derin bir sanat etkisi* bekleyemez.

Ama sonsuz sayıda yüksek sanat yapıtı, eğlenmek için kötüye kullanılır. Molière'in her güldürüsü, ya da Shakespeare'in güldürüleri, sakınılmadan eğlence yararına kullanılırlar. *Hamlet*'te bir sürü öldürme olayının heyecanı yaşanabilir, Beethoven'de duygusallığa kayılabilir.

Sanat etkilerini inceleyen psikolojik teorinin ödevi, derin ve yüzeysel etkiyi birbirinden açık bir şekilde ayırmak ve bu başkalığı teorik olarak temellendirmek olmalıydı. Halbuki psikolojik estetik bunun yerine, çok az karşı konan yarı doğru bir tezle, yüzeysel ve derin etki arasındaki ayırımı kaldırmaya çalıştı. Yani psikolojik estetikçiler, sanatın *zevk* ve *tat* vermesini, onun en soylu görevi olarak gösterdiler. Kuşkusuz, sanatın sadece yüzeysel etkisinde değil, derin etkisinde de, tam anlamıyla bir zevk etkisi vardır ve bu yadsınmamalıdır. Ama zevk etkisinin iki türü vardır. Önce estetik alana *girmeyen* iki zevk olayını karşılaştıralım: Örneğin, türlü yiyeceklerle bir sofra düzülmüş olsun. Böyle bir sofradan beklenen şey, hoşa giden tatlardır: Olabildiği kadar çok ve çeşitli tatlardan zevk almak. Bir de güç bir düşüncenin kavranmak istendiğini düşünelim. Burada durum bambaşkadır. Örneğin, diyelim ki, kavranmak istenen şey, rölativite teorisinin karmaşık yapısıdır. Bir sürü emek sonunda bu anlaşılınca, bu anlama, yüksek bir zevk verebilir. Ama çekilen sıkıntıların, emeklerin varmak istediği amaç, zevk değildi; bu amaç, teorinin anlaşılmasıydı. Buna karşılık, alınan zevk, amaca varmanın sadece bir işareti, ulaşılan anlamanın sadece *bir yan etkisidir.* İşte bu başkalık, ruhsal hayatın birçok alanlarında sürüp gider. Burada söz konusu olan, bir zevk etkisinin zevk olarak mı arandığı, yoksa aslında başka bir şeyin mi istendiği; bu şeyin sadece zevk kılığına büründüğüdür.

İşte bu başkalık tümüyle silinecektir, eğer zevk verme etkisi, güzel olanın asıl ruhsal etkisi olarak gösterilirse. Ve böylece sanatın yüzeysel ve derin etkisinin bambaşkalığının anlaşılmasına giden yol da kapanacaktır. Zevk için zevk arama, sadece yüzeysel etkiler alanında geçerlidir. Ortaoyunu seyredip eğlenmek isteyen kimse için, *zevk almak, amaçtır*; ve zevk ne kadar çoksa, o kadar iyidir. Eğer söz konusu olan sadece zevk almak ve olabildiği kadar çok zevk almak olsaydı, o zaman bizim sanatta neden yüzeysel etkiden başka olan etkiler de aradığımız, gerçekten anlaşılamazdı.

Ama, sadece zevk verme etkisinden başka olan etkiler de vardır; ve sanat yaşamının yüksekliği bu etkilerden gelir. Zevk için zevki aramıyoruz Sixtine'in tavanını seyrederken ve Bach' ın passion'larından beklenen de zevk olarak zevk değildir.

Sanatın ağır bastığı çağlar, yalnız uygulamada değil, teori alanında da, güzel olanın anlamının zevk verme etkisinde son bulmadığı bilincine varmıştı. Platon'un *Phaidros* ya da *Şölen*' inden birkaç satırın okunması, onun, güzel'i, metafizik derin bir etki olarak gören teorisinin, güzel'de sadece zevk arayan teoriden ne kadar üstün olduğunu görmeye yeter. Ve Schiller ile romantikler, Aydınlanma'nın sanatın övünç duymaya yaradığı görüşünü çok bayağı bulduklarındandır ki, her birisi, kendine göre, güzel hakkında, sanatın derin etkisinin hakkını gösteren birer teori temellendirme savaşı verdiler.

O halde, sanatın derinliğine etkisi, zevk almak için istenmiyor. Öte yandan, kuşkusuz bu derin etkilenmeye eşlik eden zevk, rölativite teorisinin anlaşılmasında duyulan zevk gibi, sadece bir yan etki de değildir. Sanat yaşamında zevk almanın aranmadığına, zevkin burada sadece bir katkı olduğuna ve yemek, içmekte olduğu gibi, salt kendisi için istenmediğine inanmak da aynı şekilde yanlıştır. Onda ulaşılmak istenen durum, bu ikisinin ortasındadır: Aranan, ben'in sarsılmasıdır; bizi mutlu kılan bir sarsıntıdır. *Amaç zevk değil, mutluluktur.* Mutluluk verir sanatın derin etkisi, zevk değil. Modern psikoloji –Scheler

gibi pek azları bir yana– zevk ve mutluluk, zevk alma ve mutlanmayı aynı şey olarak gösterir; antik felsefenin en iyi görüşünü ele verir. Gerçi, antik eudaimonism için mutluluktur bütün hayat uğraşlarının amacı; ama onun problemi şöyleydi: Mutluluğun temeli nerededir? Erdemde mi, zenginlikte mi, politik güçte mi, yoksa *zevkte* mi? Kim Epikürcüler gibi, en yüksek iyinin zevk olduğunda karar kılarsa, kuşku yok ki o, kendiliğinden anlaşılır, kolay bir şey ileri sürmediğinin bilincindedir. O, tartışılan bir soruda bir yanı tuttuğunu, kendi görüşlerinin, karşıtları karşısında savunulması gerektiğini bilir. O, zevk ve mutluluğu içleri bakımından özdeşleştirir (identifizierung). Ama bu, onun için, kavram olarak başka başka olan şeylerin bir özdeşleştirilmesidir. Çoğu antik düşünürlere bu özdeşleştirme yabancıdır. Kinizm ve Stoa, zevk ve mutluluğu birleştirmemekle kalmazlar, en kesin biçimde birbiri karşısına koyarlar. Eğer Anthistenes, "Zevklenmektense, aklımı kaçırmayı yeğlerim" diyorsa, buradaki aşağılama, zevkin aşağılanmasıdır, yoksa mutluluğun değil.

Bir Helvetius, bir Bentham, bir John Stuart Mill'ın modern eudaimonismi başka yollarda yürür. Bu eudaimonism, mutlulukla zevki özdeşleştirir, mutluluğu, son dayanağında, zevklerin bir yığını olarak görür. Kimi eudaimonistlerin, bu ana tezden çıkacak bazı sevimsiz sonuçları hafifletmek için başvurdukları evirip çevirmeler, ilke bakımından hiçbir şey değiştirmez. Ne kadar çok olursa olsun, duyulan zevkler –örneğin, iyi bir yemeğin verdiği zevk ne kadar çok olursa olsun–, insanı mutlu kılmaz. Mutluluğun kökleri, zevkin köklerinden daha derinlerdedir.

Mutluluk, ben'in *bütününün bir durumudur*, zevk kılığına girmiş –denge ya da yücelme ile ben'in dopdolu olması gibi– bu durum zevki içerir, ama zevk değildir. Buna karşılık zevk, – psikolojinin genellikle kullandığı terimlerle söylersek– hoşa gitme, sevinme, tat alma tek bir olaydır. Bir armağana sevinme, hafif bir söyleşiden hoşlanma, bir bardak güzel şarabın tat ver-

mesi, başkasının uğradığı kötülüğe sevinme gibi. Bunlar *tek tek ruhsal olaylardır* ve *kişilik durumu* ile ilgili değildir. Ama kişiliğe sıçrayabilirler. Sanatçı, bir başarısına sevinir, öyle sevinebilir ki, sevinci taşar, mutluluk içinde dolaşmaya başlar; çevredeki herkesin bu mutluluğa katılmamasına şaşar. Ama artık buradaki zevk, onu oluşturan nedenden ayrılmış, kopmuş, kendi başına bir şey, mutluluk olmuştur. Kuşkusuz tek tek zevk olayları ile mutluluk arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Hoşa giden tek bir olay, sıçrama yaparak, mutluluk durumuna dönüşebilir. Bu dönüşme, zevk alınan şeyin merkezîliği ölçüsünde kolaydır. Sevilen bir kimsenin umut edilmeyen geri dönüşünden duyulan sevincin mutluluğa dönüşmesi, elbette bir yemekten alınan zevke göre daha kolaydır. Ve bunun tersi de olabilir, mutlu olunca önemsiz şeyler bile renklenir, zevk verir. Bununla birlikte aralarındaki başkalık ortadan kalkmaz: *Mutluluk kişisel bir durumdur, zevk ise tek tek olayların bir kılığıdır.*

Bu karşıtlık, zevkin kaynağına bakılırsa, daha iyi kavranabilir. Zevk, hayat olayının bir işaretidir. Eğer ruhsal olay, ben'in koşullarına uygunsa, zevk oluşur. Zevk bir bağlantı gösterir. Bu bağlantı, olup bitenle, ben'de daha önceden bulunan bir şeyin bağlantısıdır. Zevk, bir olayı ben'in benimsemesidir. Eğer ben bir mektubu beklemekteyse ve mektup gelirse, burada zevk ortaya çıkar. Eğer ben, uzun süre hareketsiz kalmışsa, spor yapıp hareketlenirse, bu onun hoşuna gider, zevk oluşur burada. Buna karşılık, mutluluk, önce kişisel bir durumdur; sonra da kişinin en derin eğilimlerine uygun geldiği için, zevkle doygunlaşmıştır.

Zevk ve *mutluluk* (aynı zamanda yüzeysel etki ve derin etki) karşıtlığı şöyle açıklanabilir: Zevk, *vital sferlerin tepkisidir.* Oyun heyecanı ve gerginliği, yemek zevki, beden zevki; beden ve ruhun etkilenmesinden duyulan zevk; bunlar vital sferde kalırlar, hayvanla insanda ortak olan zevk yaşantılarıdır. İlk defa sanatın derin etkisi, *kişiye*, derin ben sferine uzanır ve zevk basamağından mutluluk basamağına yükselir. Üst düzey-

de kalan etki, mutluluk sağlayamaz; çünkü mutluluğun oluştuğu kişilik sferine kadar inemez, yüzeyde kalıp zevk olmakla yetinir.

Buna uygun olarak, derin etkiden zevkin belli türlerinin oluşması da olanaksızdır. Bir kere zevk, bir *uyarının* etkisiyle oluşur, etkilere karşı bir tepkidir sadece; yani, bu etkiler, nesneye içten bir yönelmeyi, zevk veren nesnenin özel bir şekilde kavranmasını gerektirmez: Eğer soğuktan gelip, ısıtılmış bir odaya girilirse, bu hoşa gider, zevk verir. Bunun için, sıcak ve soğuk arasındaki karşıtlığın özel bir şekilde kavranması gerekmez; bu *karşıtlığın kendisinden* değil, *karşıtlık yüzünden* duyulan bir zevktir. Bunun gibi birçok durumlarda, bedenin genel durumundan, onun esenliğinden kaynaklanan zevke, onun bu durumu bilmesinin eşlik etmesine gerek yoktur. Bu zevk, durumdan doğan zevk değildir. Öte yandan öyle zevkler vardır ki, –başarının sağladığı zevk buna örnektir–, ancak nesneye yönelmekle oluşabilir; bu yönelmeden hep yeni güçler emer, beslenir –bu, başarı sevinci, başarıdan sevinmedir.

Sanatın yüzeysel etkileri, bu her iki şekilde de olabilir. Onlar, doğrudan bir uyarının etkisiyle oluşabileceği gibi, belli bir nesneye yönelmeden de doğabilirler: Duygusal bir romanın uyandırdığı heyecan ve gerginlik, genel havanın bir etkisi olabilir, ya da belli bir olaydan, romanın başkişisinin başına gelen felâketten etkilenip, işin nasıl biteceğini merak etmekten doğabilir. Buna karşılık, *sanatın derin etkisi, hiçbir zaman bir uyarıya karşı bir tepki olamaz.* Bu etki, nesnenin sanat değerlerinin bilinçle kavranmasını gerektirir –"dışa yönelik yoğunlaşma" gerektirir. Bir yontunun, bir sonatın, bir şiirin sanat değerlerini bilinçle içimize almalıyız, eğer onlar bizi etkileyecekse. Dürer'in bir tahta yontusunun biçimini, vital bir tepki ile tadamayız; tersine, sanat yapıtının değerlerini kavrayarak, onun bizim kişiliğimizi derinden sarsmasıyla tadabiliriz. *Sanatın derin etkileri, sanat yapıtındaki değerlerin bizdeki öznel karşılığıdır.* Derin etki, bu değerlerin bir yansımasıdır –öyle bir yansıma ki,

yansıtılırsa yansıyabilir, yani değerler, kendi özellikleriyle, onu yaşayan özne tarafından kavranıp alınırlarsa.

Bunun anlamı şudur: Ben'in ancak dış yüzüne, onun vital yanına seslenen yapıtlar, sanat dünyasının dışındadırlar. Nerede *sadece* yüzeysel bir etki uyandırılır ve yüzeysel etkiden başka bir etki oluşmazsa, orada özel estetik etkiye yer yoktur. İşte orada, sanat yapıtı sayılan şeyden duyulan sevinç, oyundan, avdan, gevezelikten duyulanla aynı sıraya girer.

Böylece pek çok yapıt, kendisini sanat yapıtı sayanların belki de daha çoğu, bu adı alamayacaklardır. Ya da onlar, derin etki yapan değerlerden o kadar azını taşırlar ki, sanat yapıtı sayılamazlar, ancak zevk verirler, hoşa giderler. Ama zevk ve heyecan yadsınacak şeyler değildirler. Yüzeysel etki, yüzeysel etki olarak, aşağılanmamalı, yalnız sanat dışı, sanatla ilgisiz sayılmalıdır. Bu, bir halk oyununun eğlendiriciliğine ya da bir polisiye romanın uyandırdığı heyecana karşı olmak değildir. Ancak onlarda derin bir sanat etkisi yaşandığına inanılmamalıdır. Halk oyunu ile dram sanatı, dedektif romanı ile öykü sanatı arasında, tasvir etme konusunda ortak yanların bulunması, sanat dışı yüzeysel etkinin sanatın derin etkisi ile karıştırılmasını kolaylaştırır. Böyle biçimsel bir ilişkinin bulunmadığı yerde, bu iki etkiyi birbirine karıştırmak, kimsenin aklına gelmez. Kimse kart oyunu ve avcılığın insanda bir sanat yaşantısı uyandırdığını söylemez. Halbuki onların verdiği zevk, ilke bakımından, bir halk oyunu ve dedektif romanından, kesinlikle başka bir düzeyde değildir.

Doğal olarak burada bir uyarı gerekiyor, yüzeysel ve derin etki karşıtlığını başka bir karşıtlıkla karıştırmamak için: Bu karşıtlık *yüzeysel sanat değerleri* ile *derin sanat değerlerinin* etkileri arasındaki karşıtlıktır. Yüzeysel etki ile derin etki arasındaki karşıtlık, etki türleri bakımından bir zıtlıktır –birisi vital sfere yapılan bir etki, öteki kişi sferinedir. Yüzeysel ve derin sanat değerlerinin etkisi ise, kişi sferinde rol oynar. Onlar ara-

sında ortaya çıkan başkalık, *derin etki alanında* ortaya çıkan bir başkalıktır.

Hafif bir dans melodisi de derin bir etki uyandırabilir. Ama bu melodide şekillenen değerler, Palästrina-Messe'deki değerlere göre, yüzeysel bir yapı taşır. Bu bakımdan dans melodisinin etkisi, göreceli olarak yüzeyseldir. Bir nüktede, bir sahne şarkısında da, belli bazı sanat değerleri vardır; ama onlar derinlik bakımından bir *Don Kişot* ve Schubert liedleri ile karşılaştırılamazlar. Fakat değerlerin derinliği arasındaki ayırım, bizi burada ilgilendirmeyecek. Çünkü bunun burada ele alındığı anlamda, yüzeysel etki ve derin etki problemi ile ilişkisi yoktur. Derin etki ile yüzeysel etki ayırımı, *estetik dışında olan ile estetik olan arasındaki ayırımdır.* Değer derinliği arasındaki ayırımlar, *estetik sferin kendisinde* yer alır.

III

Her iki sanat etkisini, yüzeysel ve derin etkiyi, başlangıçta elverdiği ölçüde birbirinden ayırıp koparmak gerekiyordu ki, onlar arasındaki karşıtlık açık bir şekilde ortaya çıksın. Ama şimdi her ikisi arasında açılan uçurum, tekrar köprülenmeli, koparılan bağlar, yeniden bağlanmalı. Kuşkusuz, sadece yüzeysel bir etkinin, sadece vital etkilerin bulunduğu yerdeki yaşam, estetik dışı bir yaşam, daha iyi söylemek istersek, estetik altı bir yaşamdır. Ama bundan bunun tersinin doğru olacağı sonucunu çıkarmamalıyız: Şöyle ki, daima vital etkileri yaşadığımız her yerde, bunlar büyük sanat yapıtları da olsa, bu etkiler estetik dışı bir yapıdadır; sanat dışı olanın sanat sferine karışması anlamını taşır ve sanatçı, elverdiği ölçüde bunları ortaya koymaktan kaçınmalıdır. Bu sonuca varmak yanlış olurdu. Her ne kadar yalnız başına yüzeysel etkinin oluşması, sanat dışılık demekse de, sanatta hiçbir derin etki yoktur ki, vital etkilerle örülmüş olmasın, örülmek zorunda kalmasın. Bu çok ya da az olabilir. Dingin geometrik bir süslemede ya da Mısırlı bir kral yontusunun görünüşünde –Nietzsche'nin genel olarak *apollon-*

cu dediği sanatta– bu, görece azdır; Alexandrin dizelerin sel gibi akışında, bir dansın ritminde, bir trajedinin heyecanlı sahnelerinde ise çoktur. Bir defa böyle vital etkilerin çok ya da az karışmış olması, *sanat türünün* yapısına bağlıdır; sonra da *sanatın yönü* bunda rol oynar: canlı, huzursuz geç arkaik stilde bu gibi yüzeysel etkileme daha çoktur, klasiğin dinginliğinden – Beethoven'de, Bach'tan daha fazladır; devingen Barok sütunlarında, sadelikle yükselen doriklerden daha çoktur vital etkiler.

Fakat şuna inanmak kesinlikle yanlıştır: Vital etkilerin *yalnız başına* yapıta *egemen* olmaları, sanat dışı olduğuna göre, sanat içinde vital öğelerin azlığı, sanata özellikle yükseklik kazandırır. Tersine, bu vital etkiler, derin etkilerle ilişki içinde, onlarla birlikte ortaya çıktıkları an, onlar yeni ve başka bir şey olacaklardır. Onlar artık sadece vital öğelerin bir çokluğu, etkilerden de sadece yüzeysel olan etkinin bir çoğalması olmayacak; onlar şimdi ilke bakımından yeni bir anlam taşıyacaklardır. Burada, birçok alanda geniş bir etkinlik taşıyan bir ilke, *synthetik-psikolojik* bir ilke yürürlüğe girer. Bu ilke şöyledir: Çeşitli katlardan gelen ruhsal etkilerin birbiri içine girdikleri yerde, onlar sadece bir üst üste *toplanma* olarak kalmazlar, –daha derin katlardan gelen etkiler, yüzeyden gelen etkileri kendi geist'larıyla renklendirir, kendilerine çekerler. Yüzeysel etkiler, derin etkilerle böyle bir ilişki içine girerlerse, daha derin olan etki, verici; yüzeysel olan da alıcı olmakla kalmaz, aynı zamanda derin etki de yüzeysel olanla zenginleşir, dolulaşır, somutlaşır.

Estetik dışı sferden bir örnek verelim: Cinsel yaşam, böyle bir şey olarak vital sferde yer alır, ben ile ilişkili değildir. Ama şimdi salt cinsel isteğe *sevgi öğesi* katılırsa, bu öğe cinsel olanı yok etmez, öldürmez; tersine onu yükseltir, hem de derinleştirir. Öte yandan cinsellik de insanların ruhsal ilişkilerine, salt ruhsal ilişkilerin erişemeyecekleri bir *yakınlık, derinlik* ve *içtenlik* kazandırır.

Ya da estetik sferin kendisinden bir örnek: Ama bu örnekte yukarıda sözünü ettiğimiz karşıtlık, yani vital ve kişisel olan

arasındaki karşıtlık değil, renklerin vital olmayan ve vital olan *etkileri* arasındaki karşıtlık ele alınacak. Bir yandan parlak bir siyah, altın gibi bir sarı, ışıyan bir yeşil, nerede olursa olsun estetik bakımdan etkileyicidir. Öte yandan bazı etkiden yoksun renkler, örneğin renk olarak hiçbir özel çekiciliği olmayan deri renginin tonları, eğer insan ya da hayvan bedeninde bir canlının sağlıklı görünüşünün ifadesi olurlarsa estetik bir anlam kazanırlar. Ama şimdi ikisi birlikte iseler, estetik bakımdan etkili olan renk canlı bir şeyin ifadesi olursa, orada bu iki etki toplanmış değil, birlikte giz dolu bir güzelliğe yükselmiştir. Eğer yeşil, vital olmayan bir renk olarak değil de, ilkbaharın taze yapraklarının, otlarının, açık, aydınlık yeşili olarak; koyu siyah, kestane rengi, altın sarısı sadece kendi başlarına cansız maddenin renkleri olarak değil, insan saçının kahverengi, altın sarısı, siyahı iseler, o zaman vital olanın kendisi, onların güzelliği ile doymuş, onların *güzelliği*, insan bedeni ile kurduğu ilişkide *canlılık* kazanmıştır.

Aynı şey estetik alanında; *kişilik* öğeleri ile *vital* öğeler arasındaki ilişkide de geçerlidir: Bir tragedyanın verdiği heyecan, yoğunluk bakımından belki gladyatör oyunu ya da herhangi bir yarışmanın verdiği heyecandan daha azdır. Ama o, derinleşmiş, başka bir sfere kaldırılmış, soylulaşmıştır. Öte yandan, yalnız başına derin etki kolayca soluklaşabilir, cansızlaşabilir: Doluluktan yoksun, renksiz ve ölü. Öyle tragedyalar vardır ki, onlarda insanca derinlik eksik değildir, ama heyecan, gerginlik ve vitaliteden yoksundurlar. Tıpkı Schiller'i taklit eden, fakat ondaki içli tutkulardan yoksun olan tragedyalarda olduğu gibi. Öyle şiirler vardır ki, kıpırtısız bir soğuklukla, derin insanca şeyler dile getirirler. Ancak ve sadece vital etkinin birlikte tınlamasıyla solukluk yenilebilir; vital etkiler estetik yaşama canlılığın doluluğunu getirir. Tragedya heyecan ister, yalnız insanca değerlerin tutkunluğu yetmez. Melodi devinim ister, resim sanatı renklilik ve şiir olup bitenin, atmosferin, duyguların canlılığını ister. Dıştan bir eklenti değildir vital etki; o, derin etkiyi

içten işler, onu hayatla dolu, dopdolu doymuş kılar. Böylece tam bir sanat yapıtı, yalnız ruhsal-düşünsel kişiliğe değil, *kişi ve hayat birliğine* seslenir. O, kişinin vital güçleri ve dinamiğini harekete getirir; bu her sanatta başka türlüdür: Müzikte destandan başka, yapı sanatında resim sanatından başka türde. Ve her sanatçıda ve sanat yönünde başka türlü: Raffaello'daki klasik dinginlik, Botticelli'nin dalgalı şekillerindekinden başka türlü olan vital öğelerle doludur; onlar Franz Hals'ın ayyaşında sergilenen bayağı hayat tadında başka, Murillo'nun Madonna'larının tatlılığında başka türlü dile gelirler.

Bu böyle olduğu içindir ki, hem ruh derinliği hem de yaşam doluluğu, büyük sanatçılara özgüdür. Olabilir ki, hayatın bu doluluğu, uygarca bir hayat sürmenin zincirlerini kırar ve akıllı uslu olanlar için kızdırıcı olabilir. Ama sanatın kaybedecek hiçbir şeyi yoktur: Ne halkın taçlandırması ne de erdem çelengi. Gleim, Goethe'den daha ahlâklıydı, ama dehânın hayat doluluğundan yoksundu. Bununla birlikte sanat, Sturm und Drang akımında, gençliğin kolayca dehâ saydığı salt heyecanları etkileyen vitaliteye de yabancı kalır. Her ikisi de, hem derinlik hem de hayat doluluğu, sanat yapıtında bir bütünlük içinde ortaya çıkmalıdır. Vitaliteden yoksun bir derinliğin olduğu yerde, akademik olma tehlikesi, şu "genre ennuyeux" (cansıkıcılık) denen, Voltaire'in nefret ettiği tehlike belirir. Aynı şekilde salt bir vitalite de yüzeyselliğe varır. Ama gene de şu değişmez: Yüzeysel etki ile derin etki, anlamları bakımından eşit sayılamazlar. Her gerçek sanat etkisinin ağırlık noktası, kişiliğin derinliğinden kaynaklanan sanat değerlerinin derin etkisi üzerinde bulunur. Fakat, kendisine sanat adı veren pek çoklarının, bir derinliğe götüren hiçbir geçidi olmadığı içindir ki, sanatın en başta ve ancak derin bir etki ile başlayacağı, kolayca gözden kaçıyor.

Bu görüş, popüler ve bilimsel önyargılar karşısında güç bir durumdadır ve onlara göre haksızdır. Şöyle ki: Küçük bir çevrenin yaşamını ölçü olarak almamalı, tersine her insanın sanat yaşamına geçerlik kazandırılmalıdır. Bu kanıtlamaya, her türlü

sanat zevksizliğinin destek olacağı kesindir. Çünkü hiç kimse, *kendi* sanat yaşamının gerçek, geçerli ve haklı olmadığını teslim etmek istemeyecektir.

Onlara göre bu görüş, estetiğin ilkelerini, burnu havada ayrıcalıklı bir çevrenin, kendisini değerli yüzüğün biricik taşıyıcısı ilân eden bir çevrenin yaşamından çıkarmak istemektedir. Ve böyle bir böbürlenmeye yer verilmemelidir. Halbuki burada söz konusu olan, herhangi bir kimsenin ya da çevrenin öznel yaşamının öteki insanların yaşamları için ölçü olarak damgalanması değildir. Temel soru şudur: Sanat yaşamının *özü* nedir, ne değildir? Eğer göreceli olarak pek az insan sanat yaşamına temel olanı güncel yaşantılarında gerçekleştirebiliyorsa, bu doğal olarak kötü bir şeydir. Fakat çok kimseyi kapsasın diye, sanat yaşamının özünü eğip bükmek, sığlaştırmak, sulandırmak doğru olur mu? Estetik, psikoloji değildir. Ruhbilim için, ruhsal olan her şey aynı değerdedir. Derin etki, yüzeysel etkiden daha değerli olamaz. Yalnız bir kez estetik, koyunları keçilerden ayırma görevini üstlenmiştir. Eğer o, yumuşak bir yargı olup da bütün keçileri koyun sayarsa, görevini yapmamış olur.

Bundan başka, *gelişme*'nin yanlış anlaşılması ile de estetik yaşamın yükseklikleri törpülenmek istenir. Oluş bakımından yüzeysel etki, insanın gelişmesinde, derin etkiden önce gelir, bu tartışma götürmez. Yüzeysel etki için koşul, vital olaylardır. Derin etki, kişisel bir ben'e seslendiği için, kişisel bir ben gerektirir. Bu yüzden, yüzeysel etkilerin oluşma koşulları, derin etkinin koşullarından çok daha önlerde yer alır. Bu, derin etkilerin, yüzeysel etkilerden oluşup gelişmesi demek değildir. Derin etkiler, gelişmenin belli bir basamağında, yeni bir şey olarak onlara katılırlar, onların üstünde kurulurlar. O halde, yüzeysel etkilerle derin etkilerin ortak yanlarını bulmak olasılığı yoktur. Derin etki, yüzeysel etkiden oluşup gelişmez.

Gelişme hakkındaki görüşlere, bu anlayış hiç uygun gelmez. Onlar her yerde, oluşun en ilkel basamağı ile en yükseğini birbirine bağlayan ilkeler ararlar. Bizim örneğimizde yüzeysel et-

kiler, gelişme çizgisi üzerinde sürüp giden ve bağ olan ilkedir. Bu ilkeler onlara göre, sanatın ve pseudo-sanatın başlangıçlarında, hattâ hayvanlarda ve sanatın en yüksek yaratmalarının yaşanmasında da ortaya çıkarlar. İşte gelişmeye dayanan görüş bunlara tutunur, derin etkiyi görmezlikten gelir. Sadece yüzeysel yaşamı hareket noktası alan ilkeleri, estetik için temel ilkeler olarak tanır. "Sanat oyundur" gibi (gelişmeci estetikçilerden Spencer, Konrad Lange) çok basitleştirilmiş bir ilkenin, bu kadar çok tutulmasının anlamı şudur: Yavru köpeklerin oyunları bu ilkeye girdiği gibi, *Divina Comedia*'dan alınan zevk de bu ilkeye girer. Kedinin fare ile acımasız oyunu ile acıklı oyun, trajediyi, bu ilke birbirine bağlar. Gerçekten bu bağ, sadece yüzeysel yaşam göz önünde bulundurulursa doğrudur. Sanat yaratmalarında ve sanatın izlenmesinde oyun itkisi vardır. Bu ilke, evrensel bir ilkedir. Fakat bu teoriler, bu evrenselliği sanatı gözden kaçırarak elde ediyorlar. Oyundan duyulan tat, daima yüzeysel bir tattır: Heyecandan zevk alma (yarışma), yaptığı şeylerden (beceri oyunları), yapılar kurmadan (çocukların yapı oyunları), hayâl gücünü çalıştırmadan (bulmaca, hayâl oyunları), merak ve beklemeden (piyango) zevk alma gibi.

Ama eğer oyun kavramı, Schiller'in yaptığı gibi, yorumlanır ve kişilik sferine şekil kazandıran yapıp etmeyi de içine alırsa, o zaman "sanat, bir oyundur" tümcesi geçerli olur. Fakat o zaman da o, gelişme tarihi bakımından anlamını yitirir: Hayvan oyunlarına yer kalmaz.

Böyle yorumlara başvurulmazsa, "sanat oyundur" ilkesi ile özel sanat etkisinin yanından geçilir. *Divina Comedia*'nın yaşanması ile yavru köpeklerin neşeli oyunlarının başkalığı anlaşılamaz; gerçek sanatta, ben'in "uyarı" ile ya da heyecanla devinime sürüklenmediği, ama *ben'in sanat nesnesindeki sanat değerlerini kavradığı, bu kavramanın onu derinden sarsıp mutlu ettiği* görülmez.

SANATIN RUHSAL ANLAMI

I

Garip değil mi? Hiç de ilginç olmayan insanlar, örneğin her gün Hollanda sokaklarında rastlandığı gibi, ilgi uyandırmayan yüz hatları ile kendilerine dikkat etmediğimiz, yanından geçtiğimiz insanlar... ve şimdi bir Rembrandt geliyor, onları bütün yalınlıklarıyla resimliyor ve biz, bir seyisin karşısında sarsılmış ve mutlu öylece kalakalıyoruz. O insanların resimleri ki, onların sıradanlıkları hayatta bize ancak korku verir. Ya da bir gencin bir kıza günlük hayatta olağan sevgisi. Bu bizi ne kadar ilgilendirir? Fakat bir halk şarkısının onlardan beceriksiz sözcüklerle söz etmesi yetiyor bizi sarsmak için. Taşlar, üst üste konuyor, sıradan taşlar –onlar birbirlerine ekleniyor, Gotik bir kilisenin sürükleyici yaşantısı için. Sesler, birbirine katılıyor senfonilerde; çizgiler süslemelerde: ve hep aynı oyun – renklere ve seslere ve çizgilere ve taşlara bizim üzerimizde duyulmamış bir güç kazandırıyor. Bu nasıl oluyor? Böyle bir mucizeyi gerçekleştiren, her zaman yaşadıklarımızdan nitelik bakımından bambaşka olan, ancak *dinsel duyguların* ve *metafizik bilginin*

derinden kavramasına benzeyen etkiler yapan bu ruhsal olay nasıl bir şeydir?

Burada bizim sorumuz, sanat yapıtının, başka etkileri değil, onun sadece salt estetik niteliklerinden doğan etkileridir, sanat yapıtının bağımsız etkilerinin ne olduğudur. Bu soru, sanatın kültür bakımından gerçek anlamı çerçevesi içinde, oldukça geç soruldu ve nesnel bir temel kazanabildi. Uzun zamanlar boyunca, sanat yapıtları salt sanat etkileri için yaratılmadılar. Bazı amaçlara hizmet etmek için yaratıldılar. Burada salt sanat etkisi, başka etkilerle birlikte akışıp erimekteydi. Gelişmesi içinde sanatın hizmet ettiği bu amaçlardan sadece ikisi, bu tür amaçların en soylusu olarak gösterilebilir: *Din* ve *süs.* Bugün artık sanatın gelişmesinde, onun dine bağlılığından söz etmek, harcıâlem oldu. Bu, o derece harcıâlem oldu ki, bu bağlılığın değerlendirilmesi için değil, gereğinden çok değer verilmemesi için bir uyarı gerekiyor. Sanat ve dinin etkilerinin birbirine bağlılığı ve uyumunu gösteren örnekler, yeterince göze çarparlar. Dinsel danslar, gürültülü törenler, tapılan putlar; ilkellerin büyülerinden, Pindaros'un hymne'lerine ve Grek tragedyasına, Phidias'ın Zeus'undan mezmurlara, Buddha'nın heykellerinden Ortaçağ resim sanatına, Maria lied'lerinden, oratoryolara kadar uzanır bu çizgi.

Bununla birlikte, sanatın gelişiminde süsleme işlevi, dinle ilişkisinden daha az anlamlı olmamıştır. Gelişme tarihi bakımından bu anlamı, özel süs sanatından çok daha ilerilere, her türlü aracın, kap kacağın süslenmesinden giyim eşyası, mobilya ve oturma odalarına kadar genişletmeliyiz: Rokoko'da sanatın süsleme anlamı, ön sırada yer alır. Resimler her şeyden önce Hanımefendinin özel odasını, güçlü kişinin tören salonunu süslemelidirler; senfoniler sosyetik toplantılar çerçevesine girerler, operalar bayramları güzelleştirirler.

Fakat geçmiş çağların sanatını, saf bir amaç etkinliği olarak anlamak da doğru olmaz. Her zaman salt kendisi yaşanan sanat da vardı. Eğer Romalı, Horatius'un dizelerine kulak veri-

yorsa, Rönesans prensi ressamların atölyelerini ziyaret ediyorsa, burada söz konusu olan, amacı kendi içinde olan sanat yapıtından zevk almaktı. Bununla birlikte, sanatın bağımsız etkinliği ne kadar eski çağlara uzanırsa uzansın, sanat gelişmesinin ana akımı, uzun süre başka yollarda yürüdü. Ancak son yüzyıllarda sanat, bütün amaçlardan arınıp kendi başına bir güç olarak, başka amaçların tutsağı olan sanatın karşısında ön sıraya çıktı. Şimdi artık resimler, mihraplardan, süsledikleri duvarlardan alınıyorlar; sadece kendileri olarak, seyredilip yaşanmaları için müzelerde bir araya getiriliyorlar. Artık konserler kiliselerin yüksekliklerinden, güçlü kişilerin tören salonlarından genel konser salonlarına geçerek yer değiştiriyor. Ve –başka çağlar için duyulmamış bir şey olarak– kilisenin kendisi, yapısı, sanatsal ve dinsel amaçların iç içe örgüsünden oluşan kilise, salt bir sanat nesnesi olarak görülüyor. Üzülsek de sevinsek de, sanatın kendisini büyük bir güçle bağımsızlaştırması olayı tartışılmaz bir olaydır artık.

Bugün artık sanat, kendisinden doğan dolaysız etkileri için aranıyor. Ama bu etkiler iki türdür ve ruhsal anlamları bakımından yeteri kadar birbirinden başkadır. Bunlardan birisi, başlarken Rembrandt, halk şarkısı ve senfoni örneklerinde olduğu gibi, ben'in derinlerine inen etki, sanatın derin etkisidir. Diğeri yüzeysel etkidir: salt hoşa gitme, zevk ve heyecan etkisidir. Salt sanat etkisi, derin etkidir. Eğer en derin sanat yapıtlarında bile yüzeysel etkiden kaçınılamıyorsa, bu etkinin derin etkiye doluluk ve canlılık kazandırmasındandır; ama gene de yüzeysel etki, derin etkiye göre ikinci derecededir. Bu yüzden biz burada derin etki ile ilgileneceğiz; *sanatın anlamı* sorusunda sadece onu düşüneceğiz.

II

Eğlencenin dışında, sanatın derin etkisi hakkında halk arasında en yaygın görüş, –bu görüşe bazı estetikçiler de pek uzak düşmezler– şöyledir: Sanatın en yüksek ve en son etkisi, onun bizi

günlük hayattan kurtarması, güncel dertlerin üstüne yükseltmesidir. Sanatın bu misyonu, çok kez büyük laflarla dile getirilir: Sanat bizi nasıl da günlük hayatın getirdiği küçük, ters, kirli şeylerden kurtarır, onları silip süpürür; bizi duyulara bağlı varlığımızı aşan bir görüntü dünyasına yükseltir! Sanatın, insanı günlük hayattan kurtaran bir misyonu gerçekleştirdiği tartışılamaz. Fakat bu misyonun gösterilmesi ile asıl önemli olan anlatılmış olmaz. Günlük hayattan kurtarma –bu sadece *olumsuz* olan bir yandır; sanat yoluyla bizim başka bir şeyden çözüldüğümüzü söylüyor, ama sanatın özel işlevinin ne olduğunu, yalnız ve yalnız onda ortaya çıkan değerlerden gelen etkinin ne anlam taşıdığını söylemiyor. Günlük olandan kurtarma, bu sadece sanatın yapabileceği bir şey, ancak sanatın taşıdığı bir anlam değildir. Oyun, içki ve heyecanın her türü, insanı ondan çok daha güvenle ve temelinden –herhalde realist ve natüralist bütün sanatlardan daha temelden– günlük hayattan kurtarırlar. Realist ve natüralist sanatın, bizi günlük hayata çok bağladığı gerekçesi ile yadsınması, bir rastlantı olmasa gerek.

Aynı şey, bu teorinin, sanatın sadece olumsuz etkisini açıklayabileceği, ama onun olumlu etkisini açıklayamayacağı yanıtı, daha derinlere gittiği için daha kolay aldatan bir başka etki teorisi için de geçerlidir. Bu teoriyi Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* adlı yazısında ileri sürer. Burada *sanatın kurtuluş olduğunu* söylerken, onun demek istediği şudur: Diğer öğretilerin inandığı gibi, sanatın insanı kurtardığı şey, günlük hayatın küçük üzüntüleri değil, genç Nietzsche'nin Schopenhauer'in etkisi altında, varlığın temel yapısında gördüğü derin ve en son olan acıdır. Sanatla, varlığın temelindeki isteme (Urwille), kendisini acılardan kurtarır. Bu, *sanatın metafizik temellendirilmesidir.* Buna göre, ancak Grekler gibi varlığın sonsuz derinliklerinin bilincini ve ölçüye sığmaz metafizik acıyı tanıyan bir kimse, sanata gerçek bir tutumla yaklaşabilir. Çünkü, ancak varlığın temel çelişkisine inebilen kimsenin, sanat yoluyla kurtuluşa gereksinimi vardır. Dünya uçurumunun üstüne güzel görüntüsü-

nü yayarak, onu kurtarır sanat: Destan ve yontu, onun gözlerini Homeros'un tanrılar dünyasının mutluluk saçan kişileriyle büyüler; lirikte tek olan özneyi, tekler üstü sferin yararına siler. Sanat, bu her iki etkiyi (kişi ve kişi üstü olanı), trajik olanda birleştirir.

Fakat bu öğreti de –metafizik ve sanatsal derinliğine karşın– sanatta özel estetik olanı açıklamadan bırakıyor. Sanatın kurtarıcılığı, görüntü ile yaptığı kabul edilsin. Ama tam da Grek sanatı, sadece bir görüntü değildir, görüntüden daha güzeldir; estetik bakımdan değer taşıyan bir görüntüdür. Hem de kurtarabilmek için, görüntünün neden güzel olması gereksin? Nietzsche'nin yeni olarak hesabını verdiği biricik fenomen, uçurumun üzerine bir görüntü gerçekliğinin yayılmasıdır. Fakat burada asıl sorun olan, bu görüntünün şekillenmesinin neden estetik olması gerektiği sorusu, açıklanmamış bir varsayım olarak kalıyor.

Böylece eski problemimiz, çözülmeden tüm keskinliği ile varlığını sürdürüyor: Sanatın estetik biçimlemesi, onu algılayan insan için ne anlam taşır? Bu soru, başka bir varlık alanından kalkarak, sanatın günlük hayatı, estetik dışı gerçekliği sildiği söylenerek, dıştan çözülemez. Ancak içten, sanat değerleri izlenerek ve onların ruh için özel anlamının temelleri aranarak bir sonuca varılabilir.

III

Burada hemen bir kuşku su yüzüne çıkacaktır: Genel olarak sanatın derin etkisinden söz etmenin bir anlamı var mıdır ki? Bir tek derin etki mi vardır? Trajik yaşamın sarsıntısı ile bir tavan süslemesinin, gerçekten mutluluk vermekle birlikte, daha ferahlatıcı bir hava getiren algısı karşılaştırılabilir mi? Realist bir portrenin derin etkileri var mıdır ve bunların yapılışı, Goethe'nin coşku ile akıp giden gençlik şiirleri ile aynı sıraya konabilir mi? Sanatın derin etkisinden söz etmek, bir ölçüsüzlük değil midir?

Önce, hemen cesaretle şu söylenmelidir: Sanatın görünüşte o kadar çeşitli olan *derin etkileri, iç içe girmiş sadece birkaç öğeye* dayanır; birkaç temel etkinin bireşimi, çok çeşitli olan bir derin etkiler mozaiği oluşturur. Ve bunun ötesinde, bu temel öğelerin kendileri, değer öğeleri olarak, sanat nesnesinde birbirleriyle ilişkili değildirler; hattâ bir bölümü kendi aralarında çatışırlar; fakat ortak bir yanları vardır ki ben'deki etkinlikleri aynı noktaya temas ederler; öyle ki estetik ve derin etkiler, çeşitli yönlerden gelerek gene de son ve ortak bir etkiyi açığa çıkarırlar.

Burada bu tezi bütün yönleriyle göstermeye olanak yok. Yalnızca, bir tek öğenin özel etkisinin, gene de en sonunda öteki estetik değer öğeleriyle içten bağlı olduğunu görmek için, bütün sanat alanlarına uzanan değer öğelerinin sadece birkaçını ele almak ve sonra bunların her biri için, bunun özel etkisinin ne olduğu sorusunu sormak yeterlidir.

Çeşitli sanat ve estetik değerleri, içerdikleri değerler bakımından üç gruba ayrılabilir ve kısaca şöyle adlandırılabilirler: Biçimsel değerler, taklit değerleri ve olumlu değerler.

IV

Biçimsel Değerler

Önce, estetik değer ilkelerine göre çevresine bakan herkesin hemen gözüne çarpan estetik değer ilkeleri nedir ele alalım. Bu eurytmi denen biçimsel ilkedir: simetri, uyum, ritm ve denge, çoklukta birlik olayları. Sanatın hiçbir alanı yoktur ki –güzel olan doğanın da– bu ilkelere bağlı ve onlara göre biçimlenmiş olmasın. Kendi ölçülerinde güzel insan bedeni, renkler ve seslerin uyumu, tıpkı müziğin kuruluşunda ve dizelerin yapılışında olduğu gibi, ona uyar, içerik bakımından bir ağırlık dengelemesi, bölünmesi olmadan, bir düzyazının sanat taşıması, bundan yoksun bir tabloda olduğu kadar olanak dışıdır. Eurytmi, yapı

sanatının bel kemiğidir, dansın sinir örgüsüdür. O, sanatsal biçim denen her şeyin temelidir.

Eurytmi'nin estetik işlevi, bir birlik göstermez. Eurytmi'nin sanat için üç tür anlamı vardır. Burada önce onun en ilkel anlamından söz edilecek. Bu eurytmi'nin düzenleme işlevi, yığına biçim verme işlevidir.

Eurytmi'nin bu işlevi, en iyi şekilde kontrastta açıklık kazanır. Bir kutu kırmızı ve yeşil bilye, bir masanın üstüne boşaltılsa, bilyeler ve renkler karışarak yer alırlar –belki çekicilikten hiç de yoksun olmayan bir karışıklık–, ama gene de bir karışıklık, kaostur gördüğüm. Şimdi biz bilyeleri uyumlu bir şekilde düzenliyoruz, onları kare ve dikdörtgenler halinde birleştiriyoruz. Sıralar halinde, bir ondan bir ötekinden değişik renkleri yan yana diziyoruz. Ve kaos düzenli bir bütün halini alıyor. Örnek çok basit olsa da, bu, eurytmik ilkenin özel anlamının, düzenleme ve parçalara ayırma olduğunu gösteriyor. *Eurytmik işlevin, bir parçalara bölüp düzenleme işlevi* olması, onun estetikte ilk anlamıdır. Bu çok basit görünüyor, ama çok kez bilinmiyor. Genel olarak yinelemenin estetik değer taşıyan bir işlevi olmadığı sanılır. Yan yana dizilmiş noktaların sonsuz yinelenmesinde, eğer bu noktaların kendilerinde yoksa, estetik anlam nereden gelsin? Gerçekten *yinelemede* bir değer bulunsa da, estetikle ilgisiz olan şeylerin toplamından, estetiğe özgü bir değer ortaya konamaz. Halbuki, eğer bu noktalar, süsleme olarak bir tabağın kenarına dizilirse ve sonra bir kez de ortada küçük bir çember şeklinde sıralanırsa, o zaman tabağın *kitlesinin bölümlerine* ve *güçler gerilimine* açıklık getirilir. Bu noktalar, başlangıçta bölümlere ayrılmamış olan tabağın yüzüne düzen verir, bir izlenim oluşturur. Ya da başka bir örnekte: Uyak sözcükleri, arka arkaya herhangi bir düzen verilmeden dizilirse, "Tal, glanz, mal, ganz" gibi, onların estetikle hiçbir ilgileri olamaz; halbuki onlar arasında bir yineleme de vardır. Ama onlar anlamlı bir bütün olarak biçimlendirilirlerse:

Füllest wieder Busch und Tal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

O zaman uyaklar dizisi derin sanatsal bir anlam kazanır. Ve bu her yerde böyledir. Her yerde eurytmi'nin temel işlevi, ritmde olduğu gibi, bölümlere ayırmak ve düzen vermektir.

Eurytmi, bir düzenleme ilkesi olarak görüldüğünde, onun sanat yapıtındaki önemli anlamlarından birisi açıklanmış olur; ve bundan kaynaklanan ve başta gelen ruhsal etkisi artık güçlük çekmeden anlaşılacaktır.

Renkli bilyeler yığını, düzenlenmemiş bir kaos halinde masamın üstünde durdukça, benim için onlar bir bütün halinde kavranamaz olarak kalırlar. Bilyelerin karma karışıklığı, karşısındaki ben'e yabancı bir şeydir, egemen olamadığı bir durumdur. Bilyeler düzenlenirse, iş değişir. Ancak şimdi ben, yığını içten görmek, yakalamak, onlara içinden egemen olmak durumuna gelir. İşte bu, ritmik düzenin ilk ruhsal anlamıdır: *Düzenlenmiş olma, yabancı nesneleri, ben için egemen olunabilir şeylere çevirir.*

Eurytmi'nin ruhsal işlevinin bu anlamı, sadece sanat alanında geçerli olmakla kalmaz. *Bilgi* ve *estetik yaşam*, onun çerçevesi içinde birbiriyle ilişki kurarlar. Bilgide de nesneler dünyasını, ona içten egemen olunabilir hale getirme itkisi vardır. Ancak bilginin düşünme ile dünyaya egemen olmak için kullandığı araç, *somut bir kavrayış* değil, *kavramdır.* Bu, suçlusu düşün olan somut olanın yok edilmesi işidir. Örneğin, ağaç somut bir birlik olarak varlığını sürdüremez, eğer o, betimlenip bir kavram olarak bilinecekse. Estetik kavrama ise onun somutluğunu sürdürür. Bu başkalığa karşın, nesneler dünyasının düşünsel boyunduruk altına alınmasına yardım eden ilkeler, bir bölümünde aynıdır estetiktekilerle. Bilgi ile dünyaya egemen olmada, düzenleme, parçalara bölme, ritm başrolü oynar. Eğer olayların kaosunu bir düzene, yasaların ritmine sokmayı başarabi-

lirsek, bizim dünyaya bilgi bakımından egemenliğimiz de genişler, büyür. Ve araştırıcı, nasıl yerçekimi gibi biricik büyük bir yasanın yardımı ile evrendeki sonsuz olaylar yığınını bir dünya sistemi içinde kavrama gücüne ulaşırsa, estetik olanı kavramakla da aynı soydan bir mutluluk duygusu onu sarar. Nesneler üzerinde, estetik ve bilgi bakımından kurulan bu iç egemenliğin uyandırdığı *mutluluk duygusunun* temelleri nerededir? Egemenlikten doğan mutluluk duygusunu, Nietzsche'nin *güç istemi*ne bağlamak moda oldu: Şu kadarı doğrudur ki, hem güçlü olmayı istemenin olağan örneklerinde hem de estetik görüşte olduğu gibi, bilgide de, nesneler karşısında ben'in ileri sürülmesi, kendini kabul ettirme, ağırlık noktasını oluşturur. Bu biricik noktadaki benzerlik dışında, "güç istemi" başka yöne çevrilir. Nesnelere bilgi ya da estetikle egemen olmanın yönü ise başkadır. Güç isteminde genellikle ortaya atılan örnekler bir göz önüne getirilsin; örnek olarak, dünyayı erki altına alan ün düşkünü düşünülsün. O insan ki, kumanda ettiği insanları küçük düşürmekten zevk duyar, tıpkı histerik kimselerin insanları kendi kaprislerine hizmet ettirmeleri gibi. Bütün bu örneklerde ön sırada bir *ben* sferi vardır. Ben, bunu insanın *kendisi* olarak adlandırmak istiyorum. Bu sfere bencillik, kendini beğenme, aynı zamanda mal mülk sevinci de katılır. Burada vurgulanan hep ben'dir: O, işte ben'im, tam *ben*: kendini beğenmişliğin gıcıkladığı, güzel takıları olan, bu *duyular* insanının kendisi. Bütün güç istemlerinde vurgu, duyular dünyasının ben'i üstündedir. Duyuların kendisi, kendini, kendisi olarak *duymak* ister; ileri sürmek ister –bunun için, bir yandan da karşısında başkasını gereksinir. Bu yabancı, bu yabancılığı içinde onun karşısında bulunmalı, ama onun karşısında kendisi ile eşit düzeyde olmamalı; ben karşısında küçültülmeli, aşağılanmalı, dize getirilmeli bu başkası; hattâ belki de öz değerleri yıkılmalıdır onun.

Böylece, güç istemi ile nesnelere bilgi ve estetik bakımdan egemen olma arasındaki karşıtlık açıklık kazanıyor. Bilgide de,

estetik görüşte de insanın kendisi hiçbir rol oynamaz. hattâ nesneleri içine almak, onlara kendini tümden vermek için, *ben kendisi olarak, sönüp gider.* "Çıkarsız" ve "istemenin terk edildiği" bir ilgi, Kant'ın o kadar vurguladığı gibi, sadece estetikte değil, bilgide de aynı şekilde ve bu anlamda geçerlidir – her ikisi de "nesnelere yöneliktir", insanın "kendisinin geriye çekildiği" alanlardır; onun kendisini nesnelere vermesiyle. Kuşkusuz estetikte bilgiden daha yüksek bir ölçüde kendini nesnelere koşulsuz verme eğilimi vardır. Çünkü estetik görüş, bilgi gibi kavramların aracılığına gereksinmez dünyaya yaklaşmak için. Burada ben ile nesneler arasında başka bir ortam oluşturulmamıştır. Estetik algılamada, nesneye biz yüzden bakarız, onu içimize alırız; kendimizi ona veririz. Fakat bu garip bir karşılıklı oyundur. Biz, kendimizi nesneye vermekle, onu içimize alırız; o bizim olur; düşün yapımıza *katılır*; ona *egemen oluruz.* Bizim kendimizi vermemizde, "kendimiz"in sönmesiyle, *egemenliğimiz* doğar – biz ile nesne arasındaki uçurum, bizim kavramamızla kapanır. Ama bu, utkuyu kazananın nesne olduğu anlamına gelmez. Sonunda, onun bizim üzerimizde güç kazanması demek değildir bu. Tersine, tam da bu yabancılığın yenilmesindeki gerginlikte, ben'in kendini ileri sürmesi, kendini göstermesinden mutluluk oluşur: Garip, çifte bir oyundur bu, estetik alanda oynanan. Nesneye daha derinden egemen olabilmek için ben'in kendini sonuna kadar vermesi, kendini sonuna kadar söndürmesi.

Nesnenin bizde artık bırakmadan kaybolması için, *eurytmik bölünme*, bir ön koşul, yoksun kalınamaz bir yardımcı araçtır: Nesne öyle bir biçim almalıdır ki, o gerçekten içten algılanabilir, algı ile kavranabilir hale gelsin. Bu olası değildir, eğer bir resimde, burada bir insan, orada bir ev, ötede bir orman parçası –bağımsız, rastlantıymış gibi birbiriyle ilgisiz– gösteriliyorsa. Nesne ilk önce, içten görme ve içten yakalamaya yol verecek ve olabildiği kadar çok ve olabildiğince birleştirici bir ritm ve bölümleştirme yoluyla, algı alanına alınabilir ancak.

V

Gerçekten *eurytmik düzenin* en son *amacı* mıdır, ben'in nesneleri *içten algılaması*, onlara egemen olması? Eğer öyle olsaydı, düşünsel bilgi ile estetik algı aynı düzeyde bulunurlardı. Çünkü onlar, nesneleri, düzenleyici bölümlere bölüp, bu yolla onlara egemen olma eğiliminde soydaştırlar. Eğer böyle olsaydı, estetik görüş, ortak çabalarının amacını artıksız gerçekleştirmeye ulaşmak için, bilime en yararlı yarış arkadaşı olurdu. Eğer her ikisi de nesnelere egemen olmayı arıyorlarsa, her ikisi de kendilerini nesneye vererek nesneyi ben'in içine alıyorlarsa, aynı öğeler, estetik olanın algılanabilirliğinde, düşünsel bilginin *kavramlaştırılmasından* daha aracısız, daha saf, daha sürtüşmesiz etkili olabilecektir.

Ama durum o kadar basit değildir. Estetiğin nesneleri kavramasını, kavramlara dayanan bilgiye göre, daha tam ve yüksek bir bilgi olarak görmek isteyen estetikteki *irrasyonalist* düşünselcilik akımı, 17. ve 18. yüzyılın *rasyonalist* düşünselcilik akımı kadar işe yaramaz. Estetik alandaki rasyonalist düşünselcilik akımı, estetik algılamayı karışık, açık olmayan, bundan dolayı da bilginin tam olmayan bir şekli olarak görüyordu. Estetik *kontemplation*da, nesneleri içinden görmek istemesi yüzünden, bir bilgi niteliği görülse bile, böyle bir estetik bilginin amacı, niyeti ve anlamı, kavrama dayanan bilgininkinden bambaşkadır.

Biz "bilgi"yi –ruhsal açıdan düşünmek istesek de–, *bilgi teorisi* anlamında, nesnelerin kavranmasındaki başarısına göre yorumlamaya çok alışmışızdır. Yani, sanki o, yan tutmayan bir dürbündür de biz sadece nesnelerin türüne göre onu ayarlamak zorundaymışız gibi. Halbuki aynı nesne söz konusu olsa bile, bilgi ruhsal bakımdan tümden başka anlam taşıyabilir: Okumuş yazmış bir kimse, Amerika ile Avrupa arasındaki uzaklığın binlerce kilometre olduğunu "bilir". Ve Hamburg'dan Buenos-Aires'e yelkenli bir gemi ile giden bir gemici de bunu "bilir". *Mantık* açısından düşünce olarak, iki insanın bu bilgisi arasında hiçbir başkalık yoktur. *Ruhsal* bakımdansa, bu iki tür

bilgi arasında dünyalar kadar fark vardır. Denizci, gözlerinde uçsuz bucaksız bir deniz, fırtınada ve yağmurda, güneş altında ve bazen rüzgârsız, haftalar boyunca bu binlerce kilometreyi yavaş yavaş arkasına alır. O, böyle bir uzaklığın ne demek olduğunu "denemiş", "yaşamış"tır. Bu, onun için *öznel bir anlam* kazanmıştır. Halbuki okumuş yazmış kişi, kavramı bellemiştir. Bilgi onun düşüncesinin toplama kutusuna kadar işlemiş, oraya yerleşmiştir. Gemicinin ise *ruhsal varlığının oluşuna* dokunmuş ve işlemiştir.

Önemli nokta şudur: Bilgi "öznel bir anlam" taşıyabilir ya da taşımayabilir. O, ben'in "varoluşuna" (existenz'ine), ben'in "substanz"ına, ben'in "gerçekliğine" dokunabilir ya da yanından geçebilir. Bilgide, en dışta bulunan ve salt düşünsel olan bilgi ile, insanın varoluşunu tümden değiştirerek kuran ya da yıkan bilgiye kadar, bütün basamaklar vardır. Gazetelerde her gün ölüm haberleri okuyoruz. Bu ölenleri, yakınlarının nasıl sevip saymış olacağını çok iyi "biliyoruz". Ama bu bilginin bizim için ve onlar için anlamı bir midir? Bir kimsenin ruhsal ve biyolojik varlığı sona ermiştir. Şimdiye kadar olduğu şey, şimdi onun bir gölgesi olmuştur. Biz belki, ancak, bu olayı, Bay X'in artık yaşayanlar arasında bulunmadığı olayını saptarız. Başka bir örnek: Genç bir insan, ana-baba evinden ayrılıyor. Onun hayat hakkında bir sürü "bilgisi" vardır; o, yabancılara pek güvenmemek gerektiğini, gençlik çağının çabuk geçeceğini, ondan yararlanmak gerektiğini biliyor. Başka pek çok şeyi de, ana-babasının kendi deneyimleri ve öğütleri olarak biliyor; ve uslu bir çocuksa, bu öğütlerin doğruluğuna inanıyor da. Ama çok derine işleyen biricik bir deney ediniyor o: İnandığı bir kimse onu aldatıyor. Ve o zamana kadar dünya hakkındaki "*düşünsel*" bilgisi, varoluşuna işleyen bir bilgi oluyor, kavram bilgisi, öznel bir anlam kazanıyor.

Düşünsel ve estetik bilgi arasında, burada söz konusu olan başkalığın özelliği şudur: Düşünsel bilgi için kavramlarla nesneye egemen olmak son amaçtır. Bu bilgide, ben ile nesne ara-

sındaki gerilim, ortadan kalkmaz, sürer: Ben yabancı bir nesne karşısındadır ve onu içinden görüyor. Hattâ bu bilgi, en kişisel pragmatik amaçlara hizmet etse de o, *bilgi* olarak nesnel, çıkarsız, kontemplativdir.

Buna karşılık, estetik görüş için nesneye egemen olma, nesneyi içinden görme ve kontemplation, amaç için sadece bir araçtır. Estetik nesne, öznel bir anlam kazanmalı, ben'in varoluşuna (existenz'ine) dokunmalı; sadece bilinmekle kalmamalı, "yaşanmalı". Biz günlük hayatta mekânın bir derinliği olduğunu biliriz; her an gözümüzü açıp baktığımızda bunu görürüz. Ama sanat bununla yetinmez; mekânın derinliği "yaşanmalı"dır. Sanatçı, örneğin, bir kilisenin içinde – sütun ardına sütun dizer, aynı boyda aynı uzaklıkta; onları kemerlerle birbirine bağlar; göz derinliğe çekilir ve mekânın derinliği, doluluğunda ve kesintilerinde, aralıklarında ve büyüklük oranlarında ölçü kazanır; ve şimdi mekânın derinliği *yaşanır*; nasıl ki, başka bir yerde içine kapalılığı, üçüncü bir kez de genişliği yaşanabilir.

Ben'in bu duruma getirilmesine ritmik düzen iki şekilde hizmet eder: Bir kez, bu düzen yoluyla nesneye egemen oluruz, o bize yaklaşır, taşıdığı değerleri içimize işletebilir, bizim için anlam kazanabilir. Bu yönde eurytmik düzen, öteki değerlere yolun açılması için sadece bir yardımcıdır – onun değeri biçimseldir. Fakat eurytminin aynı zamanda kendi özel değeri de vardır: Uyum (harmoni), birlik, denge, ben'in en derin eğilimleridir. Nesne kendi biçiminde görünürken, bundan ben'in bu eğilimleri yararlanır. Bizim ben'imizin varoluşunun koşullarıyla, denenen nesnenin birliği, (deneme sadece bilgi anlamında değil, *yaşanan* nesne anlamında) ben'i kaotik bir varoluş alanından eurytminin derinliklerine çeker. Böylece eurytmi yalnız biçimsel bir değer olmaktan çıkar, içerikli-olumlu bir değer kazanır; ve şimdi o, bir olumlu değerler dizisi halinde ve bambaşka bir kaynaktan gelerek, yepyeni bir şekilde ortaya çıkar. Bundan daha sonra söz edilecektir.

VI

Estetik görüşü, nesneye, öznenin varoluşuna anlam kazandıran bir araç olarak anlamaya başladığımız anda, estetik alanda en derin noktaya ulaşmış oluruz. Her türden değerler, bu noktada birleşirler.

Bunu, duyulara dayanan ruhsal estetik, (gerçekten ilkelerine bağlı kaldığı ölçüde) göremedi. Estetik etkide asıl olanın, belli tek tek yaşantıların oluşturulması ile bitmediğini, etkinin daha derin tabakalara ulaştığını, *öznenin kendisine*, onun *varoluşuna*, *substanz*'ına, *gerçekliğine* vardığını kavrayamadı.

Estetik yaşantıların, ruhsal olaylar olarak, kaynakları başka olan yaşantılardan değişik yapıda olmadıkları sanıldı. Yalnız bu değişiklik, onların kendilerinden kaynaklanmaz. Bu, ben'in estetik olayda nesnelerden etkilenmesinin, günlük hayatta nesnelerden etkilenmesinden başka türlü olmasına dayanır. Estetik yaşantıların başka türlü olması, ben'in burada ortaya çıkan ve *başka yapıda olan bir gerçekliğinin* bir sonucudur. Yaşantılarda dile gelen budur. Yoksa yaşantıların yoğunlaşması değildir estetik yaşamda asıl olan. Burada ben, kendi gerçekliği içinde sarsılmış, hattâ altüst olmuştur.

"Yaşama" sözcüğünün günlük dilde bir kez yalın, bir kez de vurgulanmış bir anlamda kullanılması bir talihsizliktir. Başka bir anlamda da bilinç olaylarının hepsi, yaşantıdır; bilgi ve bunun gibi algılama, duyma ve isteme. Fakat biz yaşamayı, yukarıdaki örneğimizde başka bir anlamda kullandık: Mekânın daha önce ancak algılanmış olabileceğinden, ama sanatın biçimlendirmesiyle "yaşanacağından" söz ettik. Bu vurgulanmış anlam taşıyan "yaşama" ile, ben'in varoluş sferinden yakalanması kastediliyor. İnsanı altüst eden bir yaşantıdan söz edilir ya da savaş yaşantısından. Ama ekmek yemek bir yaşantı değildir. Psikolojik estetik, genel olarak, ruhsal olanı yalın anlamdaki yaşantıların, bilinç olaylarının birbirini izlemesi şeklinde, bir çizgi olarak görür. Bundan dolayı da estetik olanın özel ruhsal etkisini görmezlikten gelir. Bu estetik onu ancak ben'in durumla-

rında görebilirdi. Ama o, ruhsal olanın en dış tabakası ile ilgili olan sferde kalır. Bundan dolayıdır ki, çok kez metafizik estetiğin karışık ve anlaşılmaz yorumlarının, psikolojik estetiğin, yaşantıları açık seçik bir şekilde sınıflamasından, hakikate daha yakın olduğu duygusuna kapılırız. Çünkü onlar, sanat etkisinin devindirdiği alana dokunurlar. Halbuki berikiler, tapınağın ön avlusunu kesin çizgilerle betimlemeye çalıştılar ve de başrahiplerin onların önlerinden geçip en kutsal yere vardıklarını göremediler.

VII

Taklit Değerleri

Bu görüş açısından kalkılırsa, üzerinde çok çekişilen taklit teorisi, yeni bir ışıkla aydınlanır. Sonsuz kez yanlışlığı görüldüğü halde, o her yüzyılda yeniden ortaya çıkar. Ona karşı koymaların hepsi yerinde olduğu halde, ona hiçbir zaman dokunulamamıştır. Ona karşı denir ki, olduğu gibi kopya edilmesiyle, nesne çift hale gelir; ve taklit teorisi uçlara kadar götürülürse, fotoğrafın öz sanat olması gerekecektir. Taklit çok genişletilmiş bir kavram olarak ele alındığında bile, yalnız taklitçi denen sanatlar, yontu, resim, yazın sanatı ona girerler. Ama yapı sanatı, müzik, süsleme ve dans dışarıda kalacaktır. Bu sonuncu karşıt görüş, taklit teorisinin, sanat alanının bütününde yalnız başına egemenliğini yıkmaya yaradı. Ama bu teori, eğer hiç olmazsa taklit eden sanatların dar alanında haklılığını gösterebilseydi, gene de ondan hoşnut kalınabilirdi. Fakat burada da onun yetersizliğini göstermek çok kolaydır. Ne Mısır sanatı ne de Grek sanatı, ne Rönesans ne de Barok ona katılır. Ona artıksız katılan hiçbir sanat yönü yoktur.

Bununla birlikte, taklitçi sanatlar da bir şeyi olduğu gibi yapmaya dayanan bir sanat değeri öğesine idealleştirmeden, bir şeyin o şey olarak yapılmasındaki sanatsal değere; nesneyi kendi varlığı içinde yinelemekten başka bir şey istemeyen, onu gü-

zelleştirmeye, derinleştirmeye, stilize etmeye çalışmayan bir sanat değerine ulaşabilirler. Gerçek bir insan bedeni ile renkleri, biçimi, duruşu ve hareketiyle, canlılığı ve şekli yalın bir biçimde doğaya sadık kalarak yapılmış bir beden resmi karşılaştırılsın. Resimde, gerçeklikte hiçbir zaman bulunmayan öznel bir anlam gücü vardır. Resimde öyle bir yetenek vardır ki o, resimlediği şeyi, kendi doluluğu, kendi nitelikler varlığı içinde, gerçekliğin yapamayacağı şekilde bize yaşatır. Stilize etmede ise, resmin yapılması olayında zaten bulunan bu özellik, göze çarpan öğeler haline yükseltilir, görünüş ön perdeye çıkar. Varlık, renkleri ve biçimleri içinde kıskıvrak yakalanır ve böylece yaşama daha yaklaştırılır. Olduğu gibi kopya etmek daha böyle bir şey olarak, sanatsal bir değerdir. Hattâ her türlü içerik biçimlendirmesi, nesnenin seçilmesi, idealleştirme ya da sanatsal bir görüşten yoksun olsa bile. Ruhsal bakımdan bir kopyanın gerçekliğinin, gerçek denenden daha gerçek olma yeteneği vardır.

Fotoğraf da –sanatsal olmayan fotoğraf–, bu kopya etme değerinden pay alır, her fotoğraf aynı şekilde olmasa da. Yüzeysel fotoğraflar vardır. Onların bile yaşamı yoğunlaştırmak ve etkilemek gibi bir iyiliği vardır. Aynı şey, varlıklarını bir sanatçı tarafından yapılmış olmalarına borçlu olan resimler için de geçerlidir. Bu yüzden sanatçının biçim verme görevi, sanatın taklit olarak anlaşıldığı (sanatçının bir görüşten yoksun olduğu) çerçeve içinde de aynı şekilde geçerlidir. Sanatçı, kopyayı gelişigüzel yapmaz. Kopyaya öyle bir biçim verir ki, resmi yapılan saf ve yoğun bir şekilde yaşanabilsin. (Hildebrand ve Cornelius'un yontu ve resimden beklediği gibi.)

VIII

Salt taklit değeri bütün taklide dayanan sanatlarda altyapıyı oluşturur. *Yazın sanatının* temel değerini de o belirler. Ama "kopya" etme, burada baskın anlamını yitirmiştir. Burada heterojen bir malzeme içinde genel bir yeniden veriliş vardır. Olaylar, veriler, görülebilir şeyler, sözcüklerle *yeniden verilirler*,

ama kopya edilmeden. Fakat taklit değeri, tekrar veriliş ile *yoğun bir yaşama olanağı kazanma,* burada da vardır. Sadece yazın sanatının başka olan koşulları nedeniyle değişmiştir. O, böyle bir değerin varoluşu hakkındaki içgüdüsel bilinçle, yazın sanatının "somut algılanabilir" olması koşuluna dönüşmüştür. Bu beklenti, söylendiği gibi, sözün tam anlamında alınırsa, bundan bir anlamsızlık çıkar. Sanki sözün tam anlamında, en kötü tablo, resmi yapılan şey göz önüne getirilirse, en iyi şiirden daha somut algılanabilir değilmiş gibi! Bu anlamdaki somut algılamada, dile bağlı sanat, resim sanatına göre daima geride kalmak zorunda kalacaktır.

Hattâ bu *resim gibilik* beklentisi, genel olarak ayakta tutulamaz. Resim gibilik bazı hallerde bir üstünlük olabilse de o, dil sanatından doğrudan beklenebilecek bir koşul olamaz. En yüksek şekillerinde şiirler, böyle bir yansıtmadan tümden yoksun olabilirler. Goethe'nin aşağıdaki dizelerinde bu aransın:

Neden veriyorsun kader, duyguları bize,
Birbirimizin kalbini gören,
Bütün bu garip karmaşa içinden,
Gerçek bağlarımızı gözleten?..
Söyle, kader bize ne saklıyor,
Söyle, nasıl şaşmadan böyle bağlıyor?
Ah, şendin yaşanıp geçmiş çağlarda
Kız kardeşim ya da eşim.

Şimdi sorulsun: Bu dizelerde resim gibi somut algılanabilir olan nedir? Bununla birlikte, somut algılama ile soydaş bir şey var burada. Bu, bir resim gibilik değildir; nesnenin bir duyular yığını olarak görülmesi anlamında bir somut algılama da değildir. Ama gene de somut bir algılama var burada, eğer bu söz doğru olarak anlaşılırsa. *Betimlenen* bir şeyin somut olarak görünmesi söz konusu değil, ama biz bir iç durumu, hem de dış durumu *görebilir,* bütün yoğunluğu ile yaşayabiliriz. Onu okuyarak içine alanda, nesnel ve öznel tepki, en yüksek bir yaşam gerçekliğine yükseltilmiştir; her dize ve deyiş biçiminde

yaşanan, bir varoluştur. Buna somut algılanabilirlik denebilir; resim gibiliği olmayan bir somut algılama. Somut algılanabilir olma beklentisi, az ve öz sözle şöyle dile getirilebilir: Yazın sanatı, yüksek derecede bir yaşam yoğunluğuna kaynaklık edebilmek için, *verilişinde en yüksek yoğunluk* derecesine ulaşmalıdır. Böyle bir yoğunluk için, resim gibi olma, başka birçokları arasında bir araçtır. Onu biricikleştirmek, yazın sanatını daraltmak ve yanlış anlamaktır. Goethe'nin şiirinde dile gelen durum, *resim gibi* değildir, ama yüksek ölçüde *yoğun ve doygundur.* Ve her dile bağlı sanat yapıtında nesne, durum, doygun olarak yeniden verilmelidir. Ancak böyle bir yapıtın kavranmasında, sanatsal algılamada temel olan bir yaşam, yani varoluşu etkileyen bir yaşam oluşabilir.

Her türlü realizm ve natüralizm, resim ve yontu sanatlarında olduğu gibi, yazın sanatında da sadece taklit değerlerini yeğler. Bu görüşler için, tasvir edilecek içerik, resmi yapılacak *nesne* estetik bakımdan önemsizdir, ilgisizdir. Onlar için bir madonnanın tasviri, bir lahanınkinden farklı değildir. Güzel bir doğa köşesiyle, bir derbederlik, çalışma konusu olarak aynı şeylerdir. Evet, onlar özellikle estetikle ilgili olmayan şeyleri çalışma konusu olarak seçerler. Çünkü, nesnenin kendisinin estetik bir değer taşıdığı yerde, onlar için bir tehlike vardır: Kopya etmenin ön plandaki yerini kaybetmesi, onun başka estetik kategorilerden gelen değerlerin vurgulanıp biçimlendirilmesinde sadece bir araç olarak kullanılması.

IX

Taklit, nesnenin sadece kopya edilmesiyle sona ermez; taklit değerleri çerçevelerini genişletirler. En katı realizmde bile, hemen hemen hiçbir zaman, nesnenin yalın varlığının verilmesiyle sınırlı kalınmaz, daha derine inilir; aynı zamanda *varolanın özünün kopyası* verilmek istenir.

İdealist sanat görüşleri, sade bir kavram olan *öz* kavramını bozdular. Onlar, insan bedeninin özünün tasvir edilmesiyle,

insan bedeni *idesine* tam tamına uygun bir bedenin tasvirini anlarlar. Bunda insan tipini en saf şekilde örnekleyen beden *ölçülerinden* hiçbir sapma olamaz. Eğer bu anlayış, hiçbir sınır tanımadan haklı olsaydı, sadece Grek yontu sanatı, ya da Rönesans'ın olgunluk evresi, özü tasvir eden salt sanat olduğunu savunabilirdi. Ancak bu görüş, öz kavramında, ona bağlanması gerekmeyen başka bir sürü kavramı da kendi içinde eritir: Bir kez bu görüş, *öz* ile *ideal varlığı* birleştirir. *İde* ve *ideal* onun için aynı şeydir. Bir bedenin özü, onun için bedenin *ideal ölçülerinin* vurgulanmasından, *yüceltilmesinden* başka bir şey değildir. Bu teori her idealist sanatın teorisi olmak istiyor, ama işte sadece idealist sanatın oluyor.

İkinci olarak: *Öz* ile bir *türün özünü* aynı sayıyor. Genel olan uğruna, insanın bütün tekliğini siliyor. Bu görüşe göre, bir tasvir, genel insansal olanı verdiği ölçüde, bir öz tasviridir. Bu beklenti de ancak idealist sanata yetebilirdi.

Halbuki, tümden başka nitelikte olan öz tasvirleri de vardır. Realist portrede de, Franz Hals'ın Hille Bobbe'unda, Goya'nın İspanya kraliçesinin resminde, Sharaku'nun bir sahne sanatçısının portresinde, tek olanda, görünüşte rastlantısal olanda, genel olan bir şey ortaya çıkıyor; öz olan bir şey veriliyor rastlantısal olanda. Harekette, ifadede ve duruşta, bu tek kişide tipik olan, onun özüyle ilgili olan, karakteristik olan bir şey oluşuyor. Bir insanı, onun özüyle ilgili bir şeyi ortaya koymadan – halbuki, (yukarıda gösterildiği gibi) sanat değeri buradadır– olduğu gibi tasvir etmek, portre olamaz; sadece rastlantısal bir doğa varlığını, bir insanı yansıtır böyle bir resim. Portre sanatı, tek olanın, o tek olarak tekliğinin tasvir edildiği yerde de özle ilgili bir şey ortaya koyar. Özü sadece genel tipte bulmak istemek anlamsızdır; örneğin, bütün insanlar için ortak bir normda. Halbuki her tek insanın, her tek iskemlenin, her bir aracın bir özü vardır. Ve sanat, her türden özü, genel olan, tipik olan ve tek olan özü gösterebilir. O, idealist sanat görüşünde olduğu gibi, genel ideal tiplerle kendisini sınırlayabilir – örneğin, genç

kız, atlet gibi (her ne kadar çeşitli tasvir olanakları, delikanlı, genç kız ve atletin çok özel tiplerinin olduğunu gösteriyorsa da, onları dille adlandıramıyoruz). Fakat bir tekin özü, tek insanın, bir tek durumun özü de verilebilir. Ve en sonunda, ekspresyonizmin bazı yönlerinde denendiği gibi, bir nesnenin özü, saf bir şekilde, onun duyularla kavranan (empirik olan) görünüşünü vermeden, ortaya konmaya çalışılabilir. Bir sanat yapıtının salt rastlantısal olana mı saplanıp kaldığı, yoksa rastlantısal olanda özle ilgili olanı, çok ender de olsa, verebilip veremediğini biz duyabiliriz ve bunu sözcüklerle temellendirmek için çok ince bir duyarlığımız da vardır.

Bu, bizi taklidin ikinci değer öğesine götürür: Nesnenin olduğu gibi, yeniden verilmesinin ötesinde, özün verilmesine. Sanat yapıtı bir yazı gibidir: Bilene, satırların ötesinde bulunan daha başka şeyleri de bildiren bir yazı gibi.

Her yeniden verilişte, sadece resim sanatında değil, destanda, dramda da karşımızda öz aydınlanır: İnsan böyledir, böyle ve başka türlü değil! Ve bundan da fazlası: Her öyküde, her dramda, değer tarafından sadece insanın özü sarsılmış değildir her bir durumda, olayda; fakat aynı zamanda her şeyin içinde geçtiği dünyanın özü de yakalanmıştır. "Hayat böyledir", "dünya böyledir" vardır, söylemeden, her öykünün, her dramın arkasında: "O kadar trajik, o kadar derin, o kadar karmaşık"; öyle anlamlı ya da anlamsızdır dünya... kader: itkilere bulanmış, bencilliği egemen, duyguların yönettiği, öyle katı kalpli ya da böyle zayıf; en son kertede iyi ya da kötüdür insanlar, en son kertede... Şu eski –eski olmasını ummak istiyorum–, şu çok sevilen okul ödev konuları: Goethe'nin *Iphigenia*'sı bize ne öğretir? Ya da, bize Michael Kohlhaas ne öğretiyor? Bu okul ödevlerinin, –şairi, genel kuramlar tanıtlamak isteyen örnekler vermekten başka bir şey istemiyormuş gibi gören– bütün sınırlılıklarına karşın, gerilerinde gene de bir şeyler vardır: Her yapıtın gerisinde ve içinde dünyanın bir görüntüsünün yansıdığı. Bu kuşkusuz ders gibi öğretilen bir şey değildir; ve kötü yazar-

larda olduğu gibi, sözler kişilerin ağzına asılıp kalmazlar. Sadece olayların içinde olup bittiği bir atmosfer yaratılmıştır. Bu atmosfer, sözlerin, olayların, olup bitenin ritminde yansır.

X

Sanat yapıtındaki *özün* ruhsal anlamı nedir? Bu çifte bir anlamdır: Birinci olarak biçimseldir; ritmik ilkelerin anlamına benzer. İkinci olarak da, *içerikle* ilgili olan, tasvir edilebilirlik ilkesi ile aynı çizgide bulunan bir anlamdır.

Önce, –biçimsel açıdan– özün kazanılmaya çalışılması, nesneyi kavranabilir, *içten görülebilir* hale getirmeye hizmet eder. Simetri ve düzen yoluyla onu *dıştan* kavrarız. Simetri ve düzen aracılığı ile o, sanki dıştan, ön yüzünden yakalanır; içimize alınır. Özü ile ise biz nesneyi içinden kavrarız. Onu gerilerden, derinlerden çıkarır, kendi egemenliğimize alırız. Örneğin, realist resimlerde öz, ayrıntılardan süzülür. Biz onlarda özün birliğini ve bu insanların varlığını kavrarız. *Somut algılanan özün*, estetik yaşamda, *kavramsal özün* bilgideki işlevine benzer ruhsal bir işlevi vardır. Biz, bilgi alanında kavramlarımızla, örneğin elektrik olayının fizik bakımından özünü kavrarız. Ve tek tek elektrik olayları artık bizim için anlaşılmaz, yabancı olmaktan çıkar. Bunun gibi sanat değeri olan bir portrede, yüzdeki bir çizgi, sadece gerçek bir olay olmaktan çıkar, rastlantı olmaktan kurtulur, anlam kazanır; kavranabilir, saydamlaşır.

Hattâ, sanat yaşamında eurytmik kavrama ile özün kavranması arasındaki benzerlik bir adım daha ileri gider. Nasıl eurytmik kavramada ben'in birbirine karşıt işlevleri arasındaki gerilim, yaşamanın dinamiğinin bir parçasını oluşturuyorsa, burada, özün kavranmasında da aynı şey olur. Yalnız etkili olan gerilim başka bir yere kaymıştır. Eurytmi'de gerilim nesnenin yabancı bir şey olması ile onun ben içine alınması arasındadır. Ben'in kendini nesneye vermesi ve ön planda kendini ileri sürmesi arasındadır. Burada özün kavranmasında ise, gerilim *sadece teklikle* (individualite ile) öz arasındadır. Gerçekten söz

konusu olan sadece şu olsaydı: Bizim bir portredeki insanın tekliği ile ilgili olanı anlamamız, kavramamız için onun özüne dayanmamız gerekseydi, o zaman bütün ağırlığın, bir *sınıflama* üzerinde bulunması gerekirdi – estetik algılama bu görüşe göre, tıpkı yasalara dayanan bilgide olduğu gibi, tek tek şeylerin genel olana dayanarak elde edildiği bir bilgi şekli olurdu. Halbuki, onun tam bu noktada yasa bilgisi karşısındaki başkalığı ortaya çıkar. Estetik algılamada ön planda olan, teklerin genel olan sınıflara yerleştirilmesi, böylece tek olanın değerleriyle birlikte kaybolup gitmesi değildir. Burada bunun tam tersi söz konusudur. Bu *iki öğenin de birbiriyle ilişkisinde*, her ikisinin de ortadan kalkması ve aynı zamanda vurgulanması ortaya çıkar. Buradaki özellik şudur: Bizim geist hayatımızın en son iki değer eğiliminin birliğinin korunması: *tek olana eğilimle, genel olana, özsel olana eğilim.* Bu iki eğilim, bir gerilime düşerler; bununla birlikte bir birlik oluştururlar. Biz kendimizi *tek olanın* çekiciliği ve canlılığına, başka hiçbir yerde olamayacak ölçüde veririz; bununla birlikte onun esiri olmayız, çünkü onda kavradığımız *özle* ona egemen oluruz, yani teklikle ilgili olan her şeyi öz halinde birleştiririz. Eğer biz, estetik algılama ile, ortak eurytmi ilkesinden dolayı, doğa bilimlerindeki yasa bilgisi arasında bir benzetme yapabilirsek de estetik algılama, tek olanda özün sanatsal kavranması açısından, daha büyük ölçüde *tarihsel bilgiye* benzetilebilir. Tarihsel bilgide de tek olan kendi tekliğini korur. Evet, asıl nesne odur tarihte, ama bununla birlikte, o, genel bir gelişmenin onda ortaya çıktığı ölçüde tarih için önemlidir. Sadece teklik, tek olan –örneğin, iki kür konuğunun Ems'deki bir gezintide aralarında yaptığı konuşma gibi– tarih bilgisine girmez; ama Benedetti ile Prusya Kralı Wilhelm'in konuşması girer. Çünkü bu konuşma, tarihsel gelişmeye yansımıştır. Öte yandan tarihsel gelişme, ancak teklerde tarihsel olarak duyulabilir ve ilgi çekici olabilir.

Bununla birlikte burada da bilimsel bilgi ve estetik bilgi arasındaki karşıtlık açıktır. Tarihsel bilgi, tek olan ile genel olan

arasındaki ilişkiye, bu ilişkinin görülüp anlaşılmasına sadece bilgi açısından değer verir. Bu yüzden ona, düşünsel somut kavranamayan bir bilgi yeterlidir. Genel olan, tarihsel gelişmenin kendisi, sözü edilen konuşmada somut algılanıp kavranmaz, gerçekten *görülmez*; bu konuşma onun *içinde* olur ve *içinde düşünülür*. Estetik alanda ise, bir tek insanın ya da genellikle insanın, bir tek durumun ya da dünya olayının özünün kavranmasında, daima bu özün kendisi somut algılanabilir. Tek olanı, onun somut tekliğinde kavrarız, kendimizi vererek. Biz tasvir edilen bir insanın yüzündeki bir çizgiyi, bir kırışığı, bir hareketini görürüz ve aynı anda onun anlamlılığını, öz için, tasvir için kavrarız.

Bu şekilde özün tasvirinin, tek tek çizgileri birlik haline getirmek ve dünyayı saydamlaştırmak biçimsel anlamı yanında, estetik bakımdan daha soylu ve *içerikli* bir anlamı daha vardır: *Özün kendisi bir değerdir, tasvir edilmeye, görülmeye değer bir değer.* Ve bundan başka, bu somut algılama sadece bir bilgi değildir, o bir yaşamadır. Sanatsal algılamada öz, nesnel ve düşünsel olarak kavranmaz, tersine o, öznel bir anlam kazanır, bize yaklaştırılır ve biz yaşarız onu.

Varlığın *tasvir edilmesi* ve özün *yeniden verilmesinin* her ikisi de, taklit dünyasına girerler. Çünkü öz de şeyler arasındadır. Fakat sanatçının yaratıcı eylemi, derinlere iner ve özün yeniden verilmesinde ağırlık kazanır; onun sadece bir kopya olmaması bakımından. Varlık alanı sanatçı olmayanlarca da algılanabilir, sanat dışı bir tutumla olsa, yaşanmasa da. İşte sanatçının kopya ederken ödevi, bilinen ama varoluşu etkilemeden bilineni, dolu dolu yaşama ulaştırmaktır. O, duyuş ve görüşümüzü keskinleştirir. Aptal gözlerimiz onunla açılır, aydınlık olur. Sanatçı *özü* yeniden verir ve bu ödevi gerçekleştirirken, karşısına daha büyüğü dikilir: Şeylerin özünü genel olarak *görmek* bile herkese verilmiş bir şey değildir. Önce o, salt algılanabilir olan kabuklardan soyulmalıdır. Bizim gözlerimiz, öz için *kördür.* Sanatçı önce onları açmalıdır. İnsanlar, uzun zaman-

dan beri tanıdığımız şeyler, durumlar, eğer sanatçı onlara hayat verir ve bize yaşatırsa, gözümüze yepyeni, ama tanıdık görünecektir. O, kırbaçlanandır, özün hayat kaynağının nerede olduğunu bilen. Bu öz, her sanatçı için başkadır. Çünkü her sanatçı, şeylerin özünün değişik yönlerini keşfeder.

Bizim özü *yaşamak* zorunda olduğumuz ve hazır bulmadığımız hakikati, *düşünsel* ve *sanatsal hakikat* arasındaki derin ayrılığın temelidir. Bir şeyin "böyle olması" düşünsel bir sonuç olarak verilirse, tartışma, yoklama, temellendirme bekler. Sanatsal hakikatin "böyle olması", *yaşamaya dayanan bir kesinlik* (evidenz) taşır; düşünsel açıdan bakıldığında ne kadar kuşku uyandırırsa uyandırsın. Eğer birisi bana, ilkbahar geldiğinde dünyanın başka türlü görüneceğini –daha iyi, daha yetkin olacağını– söylese, onun bu çok kuşku götüren savına karşı durabilir, yıkıcı karşı nedenler gösterebilirim. Düşünsel açıdan onun savı anlamsızdır. Ama sanat bakımından?

Okşayan rüzgârlar uyandılar,
Artık fısıldaşıyorlar, ve dokuyarak gece gündüz.
Her bir yandan var ediyorlar.
Oh taze nefes, oh yeni ahenk!
Yalnız kalp, korkma artık!
Çünkü şimdi her şey, her şey değişmeli.

Bu şiirde, biraz önce mantıkla karşı durduğum şeyi, dünyanın değişmesini yaşıyorum, ve işte sanatsal hakikat budur.

XI

Olumlu Değerler

Bilgi ve sanat, her ikisi *aynı nesnenin özünü* kavrasalar da, kavradıkları öz *aynı değildir.* Bilim bakımından insan bedeni, önce fizik dünyada duyularla algılanabilir, kavranabilir bir şeydir: Baş, beden, kollar ve bacaklar; et, kan ve kemiklerden oluşan bir yapıdır. Bundan sonra bilim, açıklamalar ve hesaplar yapa-

rak, onda, taşıma ve yükleme ile ilgili mekanik güçler bulur. Estetik bakımdansa insan bedeni, en başta *architektonik* bir yapıdır. Estetik görüş, hesap eden görüşü gereksinmez, *güçleri* ve *güç gerilimlerini, taşıma ve yükleme işlevlerini* onda görmek için. Bunlar estetik için doğrudan verilmiştir, görünmektedir. Bizim kavrayışımız için, kolların ağırlığında onları aşağıya doğru çeken güçler vardır; tıpkı omuzlarda tutan ve taşıyan güçler olduğu gibi. Beden yere doğru çekilirken, yukarıya yönlenen güçler, bacaklarda buna karşı durur; bedeni taşır. Fakat aynı zamanda, gövdenin bu ayrı ayrı parçalarının güçleri yanında, ona bütün olarak genel bir eğilim egemendir: gövde yukarıya yöneliktir. O, sadece "burada" değildir, o ayakta "dik" durmaktadır (genişliği içinde yatan bir nesnenin tersine, örneğin bir sandığın. Bizim görüşümüze göre o, yatar görünmektedir). Onun bu ayakta durması, güçlü ya da zayıf, gevşek ya da gergin gibi maddeyi aşan birçok öğe taşır.

Bunların hepsi *vital* nitelikler, *hayat öğeleridir.* Biz bunlara özel olarak *architektonik* öğeler diyoruz. Adın kendisinden, kaynağı belli oluyor: Yapı sanatı. Theodor Lipps, daha iyisi başarılamayacak araştırmalarında,[1] dorik sütunları ele alır. Onların biçimlerinin nasıl birbirine karşı duran güçlerle belirlendiğini, bir yandan yukardan gelen baskı, öte yandan yukarıya çekilen güçlerle, ağırlığın nasıl yenildiğini açıklar. Dorik sütunların şişkinleşme *ve yukarıya doğru daralmalarının, başlıklarının,* bu güç oyunlarıyla anlaşılabileceğini gösterir. Müziğin yapısında da aynı vital öğeleri bulmak güç değildir. Hattâ *Hanslick* gibi saf bir şekilci bile, onları tanımaktan kaçmamıştır. O da tonların, ton devinimlerinin atılıp acele ettiği, geri durduğu ve yükseldiğini itiraf etmek zorunda kalmıştır.

Hanslick'in müzik konusunda pek fazla bir şeyi evetlemediği kuşkusuz, ama ona söylenecek bir söz daha var: Estetik etki-

---

[1] Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschung.* 3. Bd.

si olan her şeyde ve hepsinde, bu öğelerden başka *ruhsal* öğeler de vardır. En basit estetik yapılar bile, ruhsal niteliklerle süslenir: Renkler dingindirler, kendi içlerinde sağlam (örneğin, doygun bir mavi) ya da huzursuz ve tedirgin (kıvılcımlı, dalgalı bir kırmızı gibi). Tonlar kapalı ve ezik, özlem ya da yakınma dolu,[2] doğa görüntülerini kavrayışımızda, duygusal bir ışıltı yayılır: karamsar, kederli bir hava ya da ağırbaşlı, kıvanç ve tazelik dolu. Mekân yapıları da böyle ruhsal niteliklerle doludur: Rahatlık veren geniş Rönesans mekânları ile Gotik kilisenin duyular üstü etkisi karşılaştırılsın.

Baştaki örneğimize, insan bedenine geri dönelim: Onda da sadece vital architektonik güçler dile gelmekle kalmaz, o aynı zamanda vital öğeler gibi bütün parçalarda yaygın-değil, bazılarında (görüntü alanına çıkar görünen), insansal-ruhsal olanın da taşıyıcısıdır. Bu anlam, yüzde ve ellerde özellikle toplanarak, bedenin öteki parçalarını belirsiz bir yansıma ile renklendirir. Ancak iyilik saçan yüzler, eller vardır; iyilik saçan bacaktan ise söz edilemez.

Duyularla algılanabilirliğin ötesinde olan vital ve ruhsal öğeler, estetik nesnenin özünde yer alır, hattâ estetik dünyasının çekirdeğini oluştururlar. Eğer nesnelerin özünü tasvir ediyorsa, her şeyden önce ruhsal-vital öğelerdir sanatçının ortaya koymaya çalıştığı. Sanatçı görünüşte hiç de ilgi çekici olmayan bir şeyi, bir duvarı ya da bir iç avlu köşesini yeniden vermek istesin. Bu ilgi duyulmayan şey bir anda bizim için öyle anlam kazanacaktır ki, sanki her zaman baş sorun, devlet sorunuymuş gibi. Çünkü sanatçı bu nesnelerde soluk alıp veren hayatı ortaya çıkarıyor: Yalnızlığı, terk edilmişliği ya da duvar sıvasının, avlu köşesindeki kumun duygusal niteliklerini, renklerin ve şekillerin duygu pırıltılarını.

---

[2] Krşz. *Zum Problem der Stimmungseinfühlung*, Zeitshrift für Ästhetik, 3. Bd.

Estetik olanın sadece biçim olmadığı, onun en içteki özünü, ruhsal ve vital olanın oluşturduğu kavranıp, onun anlamındaki *ruhsal-vital içeriğin* önemi tanınıncaya kadar geçen sürenin uzunluğu hayret vericidir. Başlangıçta önce Herder'de ortaya çıktı, ancak romantik felsefe, bu görüşün başarıya ulaşmasına yardım etti. Hattâ müzik estetiğinde ruhsal içeriğin tanınması, ancak 19. yüzyılda gerçekleşti.

XII

Salt taklitle, ruhsal-vital olanın tasviri yeni bir şey getirmez. Eğer değeri, kopya etmenin kendisindeyse, tasvir edilen nesne, tasvir edilen bir şey olarak, bu *değere ilgisizdir*. Aşağı olanın ve küçük olanın, zayıf ve zavallı olanın tasviri, yüksek olanın, yüceliğin ve güzelin tasviri ile aynı hakkı taşır. Saf taklit olarak, Tennier'in dünyası ile Paolo Veronese'in dünyaları aynı haklılıkta olduğu gibi, Stifter'in atmosferindeki saflığın, De Coster' in kişilerinin kaba hayat çevresinden bir üstünlüğü de yoktur. Söz konusu olan, tasvirin "nasıllığı"dır, içi değil.

Fakat şimdi taklit bir yana bırakılırsa, o zaman şu ortaya çıkar: Ruhsal-vital öğeler, *kendi içlerinde* birbirine *karşıt değerlerle* doludurlar. Gövdenin enerji ile kendini doğrultması hoşa gider, güç dolu bir yüz estetik ilgi uyandırır, soylu bir yapı, iyi bir ifade, insanı güzelleştirir; bunun gibi zayıflık ve âdilik hoşa gitmez.

Vital ve ruhsal değerler alanında, estetik değerlerin olumsuz ve olumlu olarak birbirinden ayrılmasını sağlayan ilkenin sonucunda (bunda Theodor Lipps'in payının büyüklüğü açıktır, her ne kadar o bu ilkeyi abartmış, bütün estetiğin biricik ilkesi olarak görmüşse de): kendisinde insanca bir *güç*, insanca bir *doluluk*, insan *zenginliği*, insan *inceliği* duyduğumuz ruhsal ve vital olan her şey, estetik bakımından değerlidir. Her türlü iç yoksulluğu, bütün zayıflık ve küçüklükler, estetik bakımdan aşağı değerlerdir. O halde, estetik değerlendirme, estetik bakımdan değerlerin olumluluğu ile aynı şeyi söylemiyor. Estetik

bakımdan değerli olan güçlülük, olabilir ki, etik bakımdan aşağılanabilir. Çünkü kötü olanda kendini göstermiştir. Estetik bakımdan bir *III. Richard*'ın, *Cesare Borgia*'nın kötülüğündeki güç insanı sarsar, tıpkı Dostoyevski'nin *Budala*'sının etik bakımdan kendini feda etmesinde olduğu gibi; *Faust*'un, etik bakımdan her zaman dürüst olmadığı kuşku götürmeyen insanlığının zenginliği, Tellheim'ın dürüstlüğü ve Romeo'nun ateşli duygusallığı gibi.

Böylece ruhsal-vital öğeler, iki estetik dünyanın vatandaşıdırlar: Taklidin bir nesnesi olarak *değer bakımından nötr* olan bir malzemedirler; kendi başlarına alındıklarında ise *estetik değer karşıtlıklarının* taşıyıcısıdırlar.

Yapı sanatı, müzik gibi taklide dayanmayan sanatlar, değerlerinin temelini burada bulurlar. Bu sanatları boş bir biçim oyunu olmak basamağının üstüne çıkaran, ruhsal-vital olandır, onun değerleridir. Taşıma gücü zayıf olan bir sütun, architektonik bakımdan değersizdir. Müzikte sıradan deyimli bir motif, müzik için düşük değerlidir. Ve bunun gibi doğa güzelliklerinin değerleri, beden güzelliği, güzel manzaranın değerlerinde de son sözü söyleyen ruhsal-vital öğelerdir. Onlar alanlarını taklitçi *sanatlara* kadar genişletirler: Bütün idealist sanatlar, dünyanın özünü olumlu yönde abartırlar; onlara, ruhsal-vital değerlerin yalnız olumlu olanları, sanatla verilmeye değer görünür.

XIII

Şimdiye kadar vital ve ruhsal olandan, tasvir edilen ya da biçim verilen nesnelerin, tasvir edilen insan bedeninin, manzaraların, durumların, mekânın özü olarak söz edildi. Bu şekilde 19. yüzyılın içeriğe yönelen estetiği, içeriğin ruhsal-vital ve geist'la ilgili olan yanıyla uğraştı; estetik, Herder ve Schiller'le başlayarak, Schelling, Solger, Schopenhauer, Hegel, F. T. Vischer ve E. v. Hartmann'da metafizik bakımdan derinleşerek, T. Lipps'te psikolojiye yöneldi.

Fakat tasvir edilen şeyin ruhsal içeriği, sanat yapıtındaki ruhsallığın sadece bir yanıdır. *Sanat görüşündeki ve tasvir etmedeki* ruhsal ve vital yan daha az önemli değildir.

Aynı insanı, aynı bedenin ruhsal-vital içeriğini, başka başka sanatçılar, tümden başka biçimlerde tasvir edeceklerdir. Bir kez rahat, soylu, ince; sonra küçük, incelikten uzak, sıradan; daha sonra da yalın ve sağlam; ya da yapmacık ve süslü. Aynı beden için Michelangelo'nun, Dürer'in, Andrea del Sarto'nun, Velásquez'in, Menzel'in görüşleri ne kadar başka olacaktır! Wölfflin olayından sonra, sanat tarihçilerinin en çok yineledikleri en tanınmış örnekte, Ludwig Richter'in anılarında anlattığı gibi, bir kez, o ve iki öğrencilik arkadaşı, Tivoli'de bir doğa resmi yapmaya ve doğayı en küçük bir ayrılık yapmadan, olduğu gibi göstermeye karar veriyorlar. Şimdi, örnekleri aynı olduğu ve hepsi de yetenekli sanatçılar olarak, gözlerinin gördüğüne bağlı kaldıkları halde, birbirinden tümden başka olan üç resim çıkıyor ortaya; öyle başka ki, tıpkı üç ressamın kişiliklerinin başkalığı gibi.

Sanatçının yaptığı her tasvirde, salt taklit değerini aşan, böyle değer öğeleri yer alır. Bunlar, *sanatçının kişiliğinin* değerleridir. Şimdi, doğa güzelliğinde, güzel olan nesnenin kendisinde bulunan *ruhsal-vital* öğelerin ağırlık noktası, onun sanatsal kavranmasına kayar. Sanatın tasvir edeceği insanların güzel olmaları gerekmez. Ancak bir kimsede sanat duygusunun eksikliği, onun tasvir edilen şeyin değerlerini, tasvir etme değerleri ile karıştırmasına neden olur. Örneğin böyle bir kimse, Rembrandt'ın tahta yontularına ya da realist portrelerine, tasvir edilen insanlara güzelliklerini kaybettiriyor diye arkasını döner: bunun yerine, zamanın moda ressamlarının tatlılaştırdıkları güzel kadın resimlerine hayran kalır. Gerçekte sanat yapıtı, sanat yapıtı olarak, tasvir edilen şeydeki *doğal değerler* karşısında tarafsızdır. (Her ne kadar bazı idealist sanat yönleri –Grek klasik sanatı gibi– kendi sanat görüşlerinin şekil verme ilkelerine göre, doğal güzelliği olan bedenleri tasvir etmeyi yeğlerlerse de

bu, burada ele almayacağımız karışık bir problemdir.) Bununla birlikte, idealist sanatta da, doğal güzellik ile sanatın güzelliği arasındaki başkalık, bu genel yasa, varlığını sürdürür. Sanat değerlerinin ağırlık noktası, tasvir edilenden *tasvirin kendisine*; olumlu ruhsal-vital değerler taşıyan *kavrayış* tarzına kayar.

Fakat tasvir etmede *eurytmi*, şimdiye kadar görmeden geçilen, bir ya da daha iyi söylenirse, iki yeni sanatsal anlam taşır. Daha önce *eurytmi*'nin sözü edilen işlevi, onun nesneyi düzenleyerek kavranabilir hale getirmesiydi. Şimdi tasvirin hizmetinde olarak, yeniden ortaya çıkıyor: Eurytmik biçim verme ile tasvir, tasvir edilen şeyden ayrılıyor, yeni ve başka bir şey oluyor. Dram sanatındaki dizeyi ele alalım: İnsanların birbirlerine söyledikleri şeyler, *tasvir edilen şey* alanıdır; ama dize tasvir etme alanına girer. Faust'un paskalya gezintisinde, dizelerle konuşan onurlu zanaatçılar değil, zanaatçıların konuşması dizelerle tasvir edilmiştir. Ya da Rönesans sanatı, bütün kompozisyonlarında, bütün olup bitenleri keskin architektonik çerçeveli çizgiler içinde ve ağırlıkları bölerek yaymışsa, böylece tasvir edilen şeyle değil, tasvirle ilgili olan bir öğeyi oluşturmuştur. Bu öğe, *tasvir edilende değil, tasvirdedir.* Eurytmi, tasvir edileni, *sanatsal bir uzaklığa* iter, onu bağlarla bağlayarak. Bu bağlar, gevşek de olsa, onu bağlanmış bir biçime sokar. Stilize etme, bir Mısır yontusunda, ya da kübist tahta yontuda olduğu gibi çok keskin ve gerçeğe uzak olabilir; ya da o, sadece duyulabilir, belirginleştirilmemiş bir tül gibi, kitlenin yayılması ve renklerin düzeninden süzülebilir: Barok ya da Empresyonist tablolarda olduğu gibi. Ve ilke bakımından daima aynı şeydir: Böyle bir eurytmi olmadan, hiçbir sanat yapıtı düşünülemez.

Eurytmi'nin, düzene sokma ve tasviri, tasvir edilenden ayırması yanında, üçüncü bir işlevi daha vardır: Eurytmi'nin ritmleştirme biçimi, nasıl ritmleştirdiği, *sanat görüşünün* taşıdığı en önemli öğelerden birisidir. Burada tasvir edilenle tasvirin kendisinin özellikle çok karıştırıldığı bir alandan örnek verelim: *Lirik* alanından. Bir şiirin ahenginin, o şiirin "havasını" verdiği-

ni, yalnız halk arasında yaygın yayınlarda değil, estetikle ilgili bilimsel yayınlarda da okuruz. Neyin havasını? Şiirde tasvir edilen *içeriğin* mi, yoksa tasvir eden *sanatçının* mı? Çoğuna göre, içeriğin havasını. Kederli ya da neşeli, duygusal ya da tutkulu şeyler anlatıldığına göre, tempo ve ritmin niteliğinin değişeceği söylenir. Bu tür görüşlerden başka sonuçlar da çıkarılır: Denir ki, dizeleri şarkılaştıran bir beste, metnin ritmine uyar. Böylece de içeriğin havasına uymuş olur. Ama şiirin içeriği ile bestenin havası, ancak beste ritme bağlanmaz, serbest olarak metnin sözcüklerini süsleyerek seslendirirse birbiriyle örtüşebilir. Buna karşılık dizelere bağlı şarkıda ise, içeriğe bağlı kalmak, ne ritmde ne de bestede söz konusu olabilir. Çünkü aynı ritmin iskeleti ve aynı beste, değişmeden, baştan sona şiire eşlik eder. Konu, içerik ise, neşeli bir olaydan trajik karışıklıklara geçebilir. Sonradan da mutlu bir sonuca ulaşabilir. Halbuki ancak ritmin *yorumu* (yoksa ritmin kendisi değil), ifade, şarkının söylenmesi dizeli şarkılarda değişiklikleri izleyebilir. Kompozisyon bu değişmeleri izleyemez. Eğer gerçekten şarkının içeriğine uyacaksa, ritmin iskeleti ve kompozisyon bütün dizeler boyunca nasıl hep aynı kalabilirdi?

Gerçekte ona ifade veren, şiirin içeriği değildir. Olayın konusunu ya da kendi acısını, kendi sevincini içinde anlattığı hava, sanatçının *görüş tarzıdır.* Ritmde sanatçı, söyledikleri karşısında bir tutum alır. Ritm içeriğin kölesi değil, ustasıdır. Bu durum, şiirin içeriği ile sanatçının görüşünün birbirinden ayrıldığı hallerde, özellikle açıklık kazanır. Ve tam da bu noktada şiirin özel bir değeri ortaya çıkar. Heine'nin *Elmasların, İncilerin Var* şiirinin konusu, eğer sözcükler ve onların içeriği göz önünde tutulursa, üzgün, kederli, çok ağırbaşlıdır. Bu, son sözlerinde, "Beni bitirdin, sevgilim, daha ne istiyorsun?" diyerek ümitsizliğe kadar tırmandırılmıştır. Ama şiirin sözcüklerinin bu içeriği, şairin görüşüne kesinlikle uygun değildir. Dizelerin oynak, sıçramalı, akıcı vezin ölçüsünde, hem de uyakların ahenginde, bizde bıraktığı izlenim bakımından, ümitsizliğin ciddili-

ğinden başka her şey vardır. Burada bir aşıp geçme, bir hafife alma var. Ve şiirin tanınmış kompozisyonu, dizelerin bu niteliğine bağlı kalarak onları izliyor. İçerik ve görüş birbirleriyle örtüşmezler – ve tam da bundan sahte bir neşe, bölünmüşlük, kendine acı çektirme oluşur. Aslında pekâlâ genç Schiller de bu konuyu işleyebilirdi. Fakat onda zorlanmış neşe, görüş tarzının tümünden dolayı, derin acılı, karmaşık bir tutkuya dönüşürdü, – hattâ o da aynı sözcüklerle söylemiş olsaydı bile: "Bitirdin beni, daha ne istiyorsun sevgilim?"

Bu örnek, her sanat yapıtının eurytmi'sinde gösterilebilecek olan ve ritmlendirmede saklı olan ruhsal içerikten benim ne anladığımı göstermeye yeter: Mısır yontularındaki törensel hava, Rokoko yapı sanatındaki canlılık, ilkellerin putlarından sızan garip korku. Müzikte sanat görüşünün bu ruhsal içeriği, motivlerin tema, temaların senfoninin cümleleri halinde değişerek işlenmesinde kendisini gösterir. Burada da –tıpkı lirikte olduğu gibi– birbirinden ayrı iki ruhsal içerik, birbiri içinde yer alır: *tasvir edilen* şeyin ruhsal içeriği ile *sanat görüşünün*, tasvirin kendisinin ruhsal-vital içeriği. Yalnız müzikte "tasvir edilen şey", *gerçekliğin* herhangi bir nesnesi değildir; *temanın* kendisidir. Temada sanat görüşü ortaya çıkar; tema, değişen ton türlerinde *tasvir* edilir: değişen ritmlendirmelerde, geri dönmeler, kısaltmalar, genişletmelerle. Onlarda, sanat görüşünün değişen ifadesinin içeriği nesnelleşir. Müzik estetiği bu açıdan ele alınıp yazılmadı. Çünkü müzikteki ruhsal içeriğin değişmeleri, tıpkı lirikte olduğu gibi, daima nesne yönünde görüldü. Nesnenin ve tasvirin iç içeliği yönünden görülmedi.

Burada ritmleştirmenin sanat görüşünü taşıyan biricik öğe olmadığı açığa çıkıyor. Ton türlerinin kullanılması da aynı önemde onun yanında yer alır. Fakat ritmleştirme en basit ve yaygın öğedir ve daha az yüzeysel olan başka birçok öğeler için de örnek olmaya yeterlidir.

Eğer biz sanat yapıtının ruhsal içeriğinden söz edersek, o zaman birbiri ile karşılaştırılamayacak olan iki şey söz konusu

olur: İlkinde ruhsal içerik *konuda*, sanat yapıtının nesnesinde saklıdır. Bundan başka da, *sanatçının görüsü*nün ruhsal içeriği olarak *tasvirin tarzında* kendisini açığa çıkarır.

XIV

Ve şimdi gene eski sorumuza dönelim: Sanat yapıtının böyle ruhsal öğeler taşıması, ona bakan kimsenin ruhu için ne anlam taşır? *Nesnenin ruhsal-vital değerlerinin* etkisi nasıldır? *Sanat anlayışının* ruhsal-vital değerlerinin etkisi nasıldır?

Sanat anlayışının onu yaşayana etkisi ile başlayalım. Çünkü onun etkilemesi, tasvir edilen nesnenin ruhsal öğelerinin etkisinden daha az karışıktır.

Sanatçının kavrayışının bir *birlikte duyma* (einfühlung) *teorisi* ile kazanılabileceğine çok kez inanılmıştır. Çok kez denmiştir ki, biz sanatçının ruhunu, onun içine girerek duyuyoruz, onun anlayışının derinliğini, ciddiliğini bütün zenginliği ile onunla birlikte duyuyoruz. Fakat böyle bir birlikte duyma baştan beri olanaksızdır. Biz ancak burada olan, bize verilen bir şeyi *birlikte duyabiliriz.* Sanatçı ise (kural olarak), sanat yapıtında, böyle bir şey olarak yer almaz. Daha çok şu söylenebilir: Biz sanatçının gözü ile görüyoruz, onun dünya karşısındaki tavrını takınıyoruz, onun yaşamını yaşıyoruz – eğer bundan sanki sanatçının bize, bizim algılarımıza doğrudan doğruya verilmiş olduğu anlamı çıkarılmazsa. Çünkü bizim gördüğümüz, sadece tahta yontudur; onu yapan sanatçıyı görmüyoruz. Yalnız sanat yapıtıdır bizim için burada olan; yağlıboya resim, müzik parçası ve başka bir şey değil. Eğer biz *sanatçının* sanat yapıtındaki kavrayışından söz edersek, bununla bu kavrayışın bir kavrayış olarak sanat yapıtında bulunacağı söylenmemiştir. Daha çok sanatçının görüşü sanat yapıtına *yerleşmiştir*, onda belli yapı öğeleri nesnelleşir, demektir. Sanatçı bir manzarayı bütün *zenginliğiyle* görüyor; çizgilerde, biçim vermedeki ritmde bu kendisini gösteriyor. Dizelerin ölçüsünde, işlenişinde,

şairin şiirin tasvir edilen içeriğine karşı tavrı, kendini açığa çıkarıyor.

Kavrayışın bu *nesnelleşmiş* öğeleri, alıcısını, kendi içinde aynı kavrayışı gerçekleştirmeye zorlar. Olduğu gibi ve yalın görülmüş bir manzara, kendi biçimlenmesinde seyirciye yine doğrudan ve yalın görme gereksinimi verir. Heine'nin kendi acısı ile oynayan tutumu, okuyucuyu ritmin yönünde etkileyerek aynı tutuma iletir. Daha doğru olarak şöyle söylemeliyiz: Biz dünyaya ve şeylere karşı, sanatçının tavrı ile aynı olan bir tavır kazanırız. Sanatçı ile seyreden arasındaki bağ, tasvirin yapısıdır. Bu yapı, onun sanat yapıtını yaratmasındaki tavrının *sanatçıyı yansıtan* bir parçasıdır – o, bütün zenginliğiyle gördüğü için, tasvir edilen manzara da böyle olmuştur; böyle yalınlaştırmalar, kompozisyon bağları oluşmuştur. Buna karşılık, tasvirin bu yapısından, onu *seyredeni* de böyle bir tavra, sanatçınınkine benzer bir tavra *zorlama* doğar.

Ama sanat yapıtının zorlaması ile içine girdiğimiz bu tavır, *bizim normal hayatımızın* tavrı değildir. Biz bir duyular insanı (empirik insan) olarak, kendi duyusal niteliğimizin dar sınırları ile çevrilmişizdir. Biz, dünyayı kendi gözümüzle görürüz, sanatçının gözüyle değil. Biz, duyular insanı olarak duyar ve yaşarken, dünyanın bu yanı ile olan örülmüşlüğümüzün birlikte getirdiği bütün bu tortuların tutuklusuyuz. Fakat şimdi sanat bizi kendi kendimizi aşmaya, zengin, ağırbaşlı, soylu bir görüşle görmeye, duymaya ve yaşamaya zorluyor. Biz artık ustanın tutumunun uyruğuna girdik, eğer sanat yapıtının beklediği, sanatçının bize ilettiği tutumun zorlamasına yatkınsak –herkes her sanat için değildir, herkes her tavır için değildir çünkü. Kısa bir zaman süresi için bu tavrı bizim tavrımız yaparız; bizim ama asıl bizim olan değil. Çünkü bu zorlandığımız görüş, bizim *gerçek* görüşümüz olmayacak; o, sadece *kabul edilen*, bizim *duyulara bağlı* varlığımızdan kaynaklanmayan, ama bizim *varoluşumuzu* (existenz'imizi) kavrayan bir görüş olacaktır. Sanat verileri bizi zorluyor, duyuşumuz zenginleşiyor, çünkü karşı-

mızda duran şeylere ilgimiz, günlük hayat anlamında bir ilgi değil, onlara kişisel bencilliğimizle değildir katılışımız. Şimdi içimizde zengin bir görüşün canlanmasına veriyoruz kendimizi; bu görüş aslında bizim değildir ve bizi gerçekten de zenginleştirmez. Fakat bu kabul edilen görüş, *niteliği bakımından* o kadar iyi ki, sanki gerçek: zengin, soylu, güçlü, derin.

Bir zorlama, zengin ve soylu bir tutuma zorlama, sanat yapıtından gelen. Fakat bu öyle bir zorlamadır ki, biz onu buyur ederiz. Çünkü yeteneklerimiz, *eğilimlerimiz* bakımından bu görüş içimizde vardır. O eğilimler, içimizde en son olan, günlük hayatta gerçekleştirecek durumda olmadığımız eğilimlerdir. Ama şimdi bir anda bu eğilimler, kendi nitelikleri içinde hayat buluyorlar: Bu günlük hayatta silkelenmiş, sakatlanmış eğilimler. Onlar şimdi canlanıyorlar, çünkü onlar, her zamanki türden duyup isteyip, tavır takınmalarımızla bir çatışmaya yol açmıyorlar. Günlük hayatta öyle olamıyorduk: soylu, zengin görüşlü bir insan–şimdi öyle olacağız. Estetik yaşamda en önemli noktadır bu: Ben'de bir yapı değişikliğinin gerçekleşmesi, ben'in kendi gerçekliğinin üstüne çıkarılması, ben'in günlük hayatta girilemeyen derinliğinin devinmesi, ben'in varoluşunun tabakalarına, uyumakta olan bu tabakalara dokunma.

Sanat yapıtında ortaya konan sanat kavrayışı, onu algılayanda, olumlu insan değerlerine işte böyle seslenir. Oluşturulan *varoluşsal yaşam*, tasvirdeki gibi değil, *olumlu insansal anlamda bir varoluşsal yaşamdır*. Burada ilke bakımından realizm ve idealizm arasında hiçbir ayırım yoktur. *Realist* sanat kavrayışının da olumlu –insansal olması gerekir. Yalnız realizmde, daha çok *formel* ruhsal öğeler, dürüstlük, yalınlık, doluluk gibi değerler ön planda yer alırken, *idealizm* daha çok *iç bakımından* insansal olana yöneliktir; dünyanın yüce, derin, soylu görülmesini ister.

XV

Sanat kavrayışındaki irrealite (gerçekdışılık) ile, sanat yaşamının etkisini incelerken bizi şaşkınlığa düşüren şu antinomi çözülür: Çok kez görülmüştür ki, sanat bakımından yetenekli kimseler, kalplerinin ve gönüllerinin erdemliliği bakımından, sanat yetenekleri olmayanlardan hiç de çok yüksek bir durumda değildirler. İnsanlık bakımından küçüklüklerle doludurlar; tıpkı sanatla az ilgisi olanlar gibi. Bu noktada, sanatta olduğu sanılan *soylulaştırma* olayı ile bir çelişki bulunduğuna *inanıldı.* Kuşkusuz, sanat soylulaştırır tümcesi, eurytmi'nin formel değerlerinin ya da saf taklit değerlerinin önde bulunduğu yerde, daha baştan yadsınır. Bir tabak süslemesinin ya da bir büyük kentin yollarının olduğu gibi yapılmış bir tasvirinin görülmesinden insanın nasıl soylulaşacağı anlaşılamaz. Ancak bir yapıtı yaratmak, kavramak, yeniden yapmak için gerekli olan *tutum,* insansal *olumlu* bir yapıda ise, orada sanatın soylulaştırması problemi anlamlı bir şekilde ileriye sürülebilir. Örneğin, Beethoven'in sanatının yeniden icrasında ya da Goethe'nin *Iphigenie*'sinde olduğu gibi. Kuşkusuz bu gibi durumlarda da sanat, onların içten algılandığı, gelip geçici bir süre için soylulaştırır. Hattâ bu süre içinde onun soyluluk kazandırması *gerçek bile değildir.* O, daha önce de gördüğümüz gibi, ben'i, onun içine girse de, sadece kabul edilmiş, zorlanmış bir tavır olarak kendi üstüne çıkarır. Sanat, bunu duyusal niteliklere karşıt bir şey olarak, onlara yüklenerek yapar. Aslında sanatın yaşanmasıyla duyusal niteliklerin soylulaştırılması yerine, bunun tersi olan bir ilke geçerliktedir: Kim ki, dar görüşlü ve küçükse ve nesnel olamıyorsa, sanatın derinliğini asla yaşayamayacaktır. Bunun gibi kim ki katı, eğilip bükülmez, donmuş bir toplum erdemi *içine* kapanmıştır, o, kendi duyusal nitelikleri içinde kalır, ne yukarı ne aşağı yönde değişebilir; hattâ kabul edilmiş bir tavır içine bile giremez. Her halde Famulus Wagner, küçüklükleri içinde sanatı yaşamaya yetkin değildir. Çünkü onun ben'inde yüksek eğilimler öyle zavallılaşmıştır ki, hiçbir sanat yapıtı on-

ları tekrar hayata çağıramaz. Bir Cato'nun Romalı erdemi de böyledir. Onun duyusal niteliklerinin sağlamlığı, kendisini aşmasına izin vermez; ve de sanatla değişmesine de. Sanatla kendi içini değiştirmek: bunun için duyusal niteliklerin değişkenliği ve yumuşaklığı gereklidir; yalın bir dosdoğruluk, bükülmez bir erkeklik yerine. Ancak kesintili yaşayan bir insan, sanata girebilir. Sanat yolunu açan böyle bir değişkenliğin, günlük hayatta karaktersizlik, bencillik ve kaprise yönlenmesine –ille de olması gerekmese de– şaşmamak gerekir. Ama karakterin bu durumu değildir sanat için temel olan; temel olan ona bir çizgi çekilebilmesi, onun yenilenmesidir: yeni ve kendini aşan bir ben olarak.

XVI

Böylece sanat kavrayışının ruhsal-vital öğesinin yaşanmasında iki önemli *ilke* ortaya çıktı: Ben'in günlük hayatta *girilemeyen* sferlere *yükseltilmesi* ve ruhsal tavrın *irrealite*si. İşte bu iki ilke, aynı zamanda *tasvir edilen içeriğin* ruhsal-vital öğelerinin yaşanmasında da çok önemli olacaktır. Sanatın tasvir ettiği içeriğin değerlerine örnek olarak, yine doğal güzelliği olan bir bedeni alalım. Burada sanat kavrayışı eksik olduğundan, sanat anlayışının ruhsal-vital değerlerinin, tasvir edileninkilerle karıştırılması tehlikesi de yoktur.

Bir bedenin doğal *güzelliğinin kavranmasının* oluşturduğu ruhsal derin etkinin oluşumu ile, sanatçının kavrayışının, bu kavrayışın algılayanın ruhuna taşınması olayının, birbirinden ayrı olduğu çok açıktır. Sanatçının kavrayışının kendisi –yukarda gösterildiği gibi– tasvirin öğelerinde (örneğin dizelerin ölçüsünde) algılayan tarafından kavranacaktır. Ruhsal-vital içerikte, yani güzel bir bedenin ruhsal-vital içeriğinde durum başka türlüdür. Bu içerik, *algılayanın* doğrudan doğruya *karşısındadır, kavranan nesnenin* bir parçasıdır: Yabancı yüzdeki iyilik, yabancı bedenin güçlü enerjisi. Bu benim iyiliğim, benim güçlü enerjim değildir. Ama o, bir üçüncü kişinin, sanatçının bir gö-

rüşünün aktarılması da değildir. O, benim için nesnenin içerdiği ve benim algıladığım, *yabancı* ruhsal-vital bir şeydir.

Nasıl oluyor da bu yabancı ruhsal-vital içerik, bu karşımda duran bedenin enerjisi, benim kendi ben'im üzerinde böyle derin bir etki uyandırabiliyor? Bu durumda şundan söz edildi: Bizim kendimizi, bize yabancı olan bu ruhsal varlıkta, bu yabancı hayata girerek *duyduğumuz* (einfühlen), kendimizi yabancı bedene soktuğumuz, enerjiyi *birlikte yaşadığımız* söylendi. Ama bu bilmece, *içine girerek duyma* (einfühlung) ile de çözülemez. Biz *yabancı* hayatı, ruhsal içeriği, yabancı bir bedende algıladığımızın ayırımındayız; onu bizim *kendi* bedenimizden, yaşamımızdan ayırıyoruz. Yabancı olan ve kendimizin olan, sanat kavrayışı içinde ayrıdırlar ve öyle de kalırlar. Yabancı ile ben arasındaki bağ, ona girerek duyma ile kurulmaz. Ama burada bütün ruhsal hayata egemen olan uzaktan etkileme (induktion), benim içimde, yabancının kavranmasıyla, onunla soydaş tellerin ses vermesini sağlar. Yabancı gövdenin enerjisi, benim kendi enerjimin eğilimlerini uyandırır. Gene de bu yabancı enerji, benim kendi *gerçek* enerjim değildir. Onu canlandıran, kavradığım yabancı beden, yabancı nesnedir. O halde ortada kendi enerjimizin bir *eğiliminden* başka bir şey yoktur. Nasıl sanatçının görüşü, onu kavradığımızda, bizim sadece pseudo-gerçek bir görüşümüz oluyor idiyse, burada da yabancı bedenin enerjisi hiçbir *gerçek* tutum oluşturmaz, sadece pseudo-gerçek bir tutum ortaya çıkar ki, bu da yabancı bedene baktığımız sürece sürer.

Fakat aynı zamanda bir *gerginlik* oluşur ben ve nesne arasında; ve işte bu gerginlik, etkinin en derinine neden olur. Yabancı bir hayattır karşımızda nesnel olarak duran ve bizim kavradığımız. Ama bu yabancı hayat, kendi niteliklerinde, bizim kendi ben'imizin gerçekleşmemiş eğilimleriyle soydaştır. Bundan da çok: bu tür eğilimler içimizdeki bazı tellere dokunurlar, ses verirler, içimizde bir şeyleri uyandırırlar; şöyle ki, biz kendimizi bu *yabancı* bedenle bir duyarız. Biz kendimizi, onunla

bir duyarız – ama birleşmeye ulaşamayız. Çünkü yabancı hayat bir kez bir nesne olarak kalır, bizim ben'imiz olamaz; ve bizim ben'imiz bir kez öznedir yabancı bir nesne olamaz.

Hem bu yakınlık hem de uzaklık; birleşmek ve yabancılık, belki başka örneklerde, insan bedeninin kavranmasından daha açık ve saydam görülebilir. Sanatçı bir mekâna biçim veriyor ve bu mekân biçiminden kendine özgü bir hayat oluşuyor. Bir Rönesans mekânında iç denge, kendi içine kapalı dinginlik, uyumlu bir sağlamlık; ya da Gotik bir kilisenin yükselmeye çabalayan kararlı devinimi; Rokoko mekânın neşeli tören havası bizim için belli hayat nitelikleriyle doludurlar. Bu bizim için yabancı bir hayattır, dışımızdaki mekân olarak; bununla birlikte biz kendimizi bu mekândaki hayata çok yakın duyuyoruz; çünkü bu yabancı hayat, içimizde soydaş eğilimler canlandırır. Her ikisi de, yakınlık gibi ben'in uzaklığı da nesneye, estetik bakımdan anlamlıdır. Biz bu yabancı hayata *yakınız*; ve ona ne kadar yakınsak, onu o kadar yaşayabiliriz. Ama o, aynı zamanda bir *yabancı*, *başka bir* şey olmalıdır, onu tadabilmemiz için – tıpkı sağlık gibi; bize sürekli olarak rahatlatıcı, ruhsal bir sıcaklık sağladığı halde, onun tadına ancak onu yeni ve yabancı bir şey olarak duyduğumuz zaman varırız.

Karşımızda duran ruhsal içeriğin her kavranmasında, ben ve yabancı arasındaki garip *uzaklık* ve aynı zamanda *birlik*, işte böyle bir şeydir: Biz aramızdaki uçurumu duyuyoruz, ama yine de duymuyoruz.

XVII

Yabancı olma ve bir olma, ben ve nesne arasında bu güçlenen duygu gerilimi, estetik nesneler karşısında ortaya çıksa da, estetik dışı yaşantılarda oluşur ve aslında estetik dışı bir yapıdadır. Bir yabancı insan bedeni, hiç de duygusal olmayan bir melodi, sanatın hayat verdiği bir mekân, açıklanamayan sonsuz bir *özlemle* doldurur insanı. Böyle bir şeyle herkes karşılaşabilir. Bu nasıl oluyor? Burada bulunan bir şeyin algılanması ile

böyle bir özlem birbirine nasıl bağlanıyorlar? Bundan sorumlu tutulabilecek olan, gene ben ile nesne arasındaki gerilimdir: Her özlem bir uçurumu sıçramadır, varolan ile özlenen arasındaki; bunun duygu bakımından gerçekleşmesi ve gene gerçekleşmeden geriye çevrilmesidir. İşte bu gidip gelme, birleşmek ve *bir olmak* istemek, duygusal birleşme ve gerçekteki uzaklık arasındaki gidip gelme, hem tatlı hem de acı her özlemin oluştuğu kaynaktır. Ve işte gene bu *gerçekleşme* ve *gerçekleşmeme* arasındaki gidip gelme, yabancı olanın ruhsal içeriğinin kavranmasında temeldir. Yabancı bir bedenin ruhsal değer öğeleri, hem bizimdir hem de değil. Bu güç ve enerjinin sahibi biz değiliz, bu ikiliği yaşıyoruz. Ama aynı zamanda biz, yabancı bedenin içeriği olan öğelerle birleşiyoruz. Çünkü biz bu içeriği kavrıyoruz, onu içimize alıyoruz. Bu gidip gelmelerin değişmesinden, yabancıya karşı duyulan özlem doğuyor, tutkunluk oluşuyor; Platon'un metafizik bir kılığa bürüyerek tasvir ettiği tutkunluk: "İnsan dünyadaki güzel şeylere baktıkça, hakiki güzelliği anımsar ve kanatlanır, güzele doğru uçmak ister. Ama kanatları onu o kadar yükseklere taşıyamadığı için, bir kuş gibi gökyüzüne bakar ve unutur aşağıda olup biteni ve o karışanlardan sayılır."

İnsan bedeninin güzelliğinin *estetik bakımdan insanı etkilemesi* ile *cinsel istek* arasındaki ilişki, işte bu ben ve yabancı arasındaki iç gerilim öğeleri bakımından kavranabilir. Bu ilişki çok kez önemsenmemiş ya da çok abartılmıştır. Estetik yaşam ile cinsel yaşamın özdeşliğini savunmak anlamsızdır kuşkusuz. Güzel bir bedenin güzelliğinin seyredilmesi, güzel karşısında duyulan çıkarsız hoşlanma ile en öznel ve *çıkarcının çıkarcısı* bir istek, cinsellik arasında eşitlik bulunamaz. Hattâ estetik tavrın, *tarihsel gelişme* ile yavaş yavaş cinsel olandan çıktığı görüşüne de hak verilemez. Güzel bir bedenin sağlığının ve gücünün başlangıçta sadece cinsel bir uyarıma hizmet ettiğini söyler bu görüş. Ama sonradan cinsel-istekten çözülür, bağımsız olur

ve "çıkarsız" bir güzellik olarak görünür; yani güzellik, cinsel doygunluğun bir yan ürünüdür.

Fakat hakikatte güzellikten hoşlanmanın kaynağını açıklamada böyle bir ilke yeterli olamaz; çok sığ kalır. Hattâ eğer estetik hoşa gitme, sağlık ve güçteki *vital* öğelerden çıkarılabilse bile, güzellikte bunlardan başka eurytmik öğeler, renk değerleri, ruhsal faktörler vardır. Bunlar göz önünde bulundurulursa, güzelliği cinsellikten hareketle oluşturma görüşü iddiasını yitirir.

Hattâ sadece güç ve sağlık konusunda da cinsel açıklama, ağırlığı bir yöne kaydırır. Güç ve sağlık doğrudan değerler olarak duyulurlar; onlar, yalın *değer faktörleridir.* Böyle oldukları için cinsellik onları çekicilik aracı olarak kullanır. Birincil olan, güzelliğin cinsel olandan çözülmesi, ondan ayrılması değildir: cinsellik ile güzellik arasındaki bağdır. Güç ve sağlık, cinsellik bakımından önemlidir, ama *hem de estetik değerleri* oluştururlar. Güzelliğin cinsel ilişkide kullanılması, cinselliğin bir hilesidir. Cinsellik, güzellik değerleri olan güç ve sağlığı kullanarak, insanı kendi amacı için kazanır. Vital olanın estetik anlamını anlaşılır hale getirmek için, *cinsellik* üzerinden dolambaçlı bir yol yürümeye gerek yoktur. Aslında birbirinden *bağımsız* olan iki ayrı tavır takınma, vital olanda birbirine bağlanır, birleşirler. Ve güzellik ile cinsellik birbiriyle buluşunca, *ruhsal etkinin yükseltilmesi* yasası oyun alanına girer.[3] Cinsellik güç kazanır, eğer güzele yönelmişse; ve güzellik de güçlenir, eğer onda cinsel uyarım gelişirse. Burada bir özdeşlik değil, salt ruhsal bir bağ bulunduğu içindir ki, yükseltilmesi etkili olur.

Bununla birlikte, cinsellik ile güzellik arasındaki bu bağda, bütün zamandaş olmadan doğan bağlarda olmayan içten bir soy birliği vardır. Aynı güç ve sağlık değerleri, cinselliğin olduğu gibi, estetik tavrın da nesneleridir. Ve daha da çoğu: Cinsel istek, gerçekteki ikilikte bir olmak ister, gerçekteki yabancılığı bir içine almadır. Ve tıpkı estetik alanda olduğu gibi, cinsellikte

---

[3] Bkz. *Sanatın Yüzeysel ve Derin Etkisi*, s. 67 vd.

de ikiliği aşmak, yok etmek isteği, bir özlem duygusu oluşturur. Bununla birlikte aralarındaki başkalık açıkça günışığındadır: Cinsellikte bir varlık olmak istemek, *iki heterojen* varlığın, *bedensel*, *duygusal* ve *ruhsal* birliğini istemektir. Estetik algılamadaki bir varlık olmak istemek, *yabancı içeriğin ruhsal-vital öğelerini* içine almak, onlarla bir olmak demektir.

Bundan anlaşılıyor ki bu iki öğe, estetik ve cinsel öğeler birbirlerine karşıt oldukları halde, ruhsal yakınlık içinde birbirine geçerler. Bir kez güzellik cinsel uyarım yapar; öte yandan da cinsel uyarının olduğu yerde, yabancı bedende, kolaylıkla güzelliğin ruhsal-vital öğeleri görülecektir; öyle ki, olmadığı yerde bile bir güzellik bulunacaktır.

Fakat cinsellik ile estetik olan arasındaki uçurum, eğer vital değerlerin benzerliği ve ben ile nesne arasındaki gerilim bakımından bir karşılaştırma yapılmaz da, zevk veren öğeler göz önünde tutulursa derinleşecektir. Orada, cinsellikte salt *duyu temeli üzerinde bir zevk*, burada ise, sanat görüşünün olduğu gibi, içeriğin de yaşanmasında, ben ile nesne arasındaki gidip gelmede, ben'in olumlu öğelerinin uyandırılmasından doğan bir *mutluluk* yaşanacaktır.

XVIII

Estetik olanda hem böyle *özlemlerin* hem de *cinsel olanın işe karışması*, sanatın bağımsız derin etkisinin dışında kalırlar; bunlar estetik dışı etkilerdir; salt estetik etkileri çevrelerler ve çevresinde oynaşırlar. Bağımsız derin etki, başka bir alanda devinir. O, özne için nesnenin çok özel olan varoluşsal anlamındadır. Bir, görünüşte o kadar çeşitli olan estetik etkiler arasındaki bağdır: Tam bir uzak durma ile nesnel öğeler kavranır, onlar salt bir *kontemplation*da benden uzaklaştırılır. Fakat bu uzaklaşma oluşun sadece bir yanıdır. Nesnel olanın kavranması sadece bir araçtır: Nesnel öğeler o derece *yalnız bırakılmalı* ve *gerçekliklerinden soyulmalıdır* ki, onların salt niteliklerinde, ben için varoluşsal anlam elde edilebilsin. Kontemplation'un

bütün araçlarıyla üzerine yöneldiği ben ve nesne arasındaki gerilim, nesnenin ruhsal *varoluşsal anlamının* ben'i etkilemesiyle, bu etkideki güçle ortadan kalkar. Bu antinomi içinde gelişen oluşta, bazen kontemplation, bazen de varoluşsal anlam daha büyük bir güçle öne çıkar. Sanatta *algılama* ya da *ben'i çekme* daha güçlü olabilir: Apolloncu ya da Dionysosçu olan ağır basabilir. Ama bu iki öğeden hiçbirisi kaybolamaz. *Ben'in varoluşsal* (existentiel) katılımı olmadan, salt bir kontemplation *bilgi* yoluna-sapar; kontemplation ve gerçeklikten soyma olmaksızın, nesnenin salt varoluşsal etkisi, hayatın, *gerçekliğinin* bir işidir. Bilge, kontemplation'a dalar ve bilir; ama şeyler ona dokunamazlar. Yaşayan insanın şeylerle ilişkisi, varoluşsal bir etkilemedir; o, kontemplation yapmaz. Säulenheilige[4] ve sevginin kör ettiği kimse, estetik olana aynı derecede uzaktır. Estetik olan bir bireşimdir ve bundan dolayı da daima oynak bir dengededir.

XIX

Estetik teorilerin *hatalarının* bir tarihi yazılabilir, onların nasıl daima estetik öğelerin bir kez birisini, başka kez de ötekini mutlaklaştırdıkları gösterilebilirdi. Bazen *tek tek değerler* egemen kılınır: *Taklit teorisinde* taklit değerleri, eurytmik değerler *formalismde* ve ruhsal-vital değerler de *içerikli* estetikte. Bazen sanat yapıtını öznenin algılaması olayının tek tek *aşamalarıdır*, sanat teorilerinin tek yanlı olarak ele aldıkları. Örneğin, estetik olanın merkezinde, nesnenin kontemplativ kavranmasını görmek istiyorlar. O zaman estetik görüş, düşünsel bilgiye öyle çok yaklaştırılıyor ki, estetik olan, bilgi içinde kayboluyor. Platon'dan Ed. v. Hartmann'a kadar, estetiğin *metafizik* yönleri için sanat en sonunda dünya temelinin kavranmasıdır; belki metafizik kavramadan başkadır, ama gene de bir kavramadır.

---

[4] Hıristiyanlığın, bir sütun üstünde yemeden, içmeden kontemplation'a dalan kutsal kişileri.

Bütün *Aydınlanma*, estetik görüşü daha da *düşünselleştirerek* kavramak ister. Öyle ki, bilginin bir ilkesini sanata da götürerek, sanatın biricik görevinin öğretmek olduğunu savunur; bu yüzden fabl ve alegorinin en soylu sanat biçimleri sayılacağı sonucuna varmaya kadar gider.

Hattâ düşünsellikte bu tür uçlara kadar gidilmediği zaman bile, sanatın bilgi olduğu görüşü, tek yanlı olmaktan kurtulamaz ve başka tür tek yanlılıklara kapı açar. O zaman bir bakıma bütün estetik teori kontemplation'un üzerine kurulmasa da, sanat nesnesinin kontemplation'la *gelişmesi* üzerine kurulur.

Gelişme olgusunun kendisi, koşulsuz kabul edilebilecek bir olaydır. Estetik tavırda nesne, günlük hayattaki bütün ilişkilerinin *üstüne çıkarılacak*, onu dünya gerçekliğine bağlayan bütün bağlardan *kurtarılacaktır*. Estetik tavır, sadece "çıkarsız" ("istemesizlik" anlamında) değil, *ayırıcıdır* da, her yöne doğru. Bu ayırma, ele alınan nesne, *ilke olarak* çevresinden *bambaşka* bir gerçekliğe sokulduğu için ortaya çıkar. Bütün *taklit* sanatlarında ayırıcı niteliğin gücü ön plandadır. Yontuda, bu bronz ve taştan yapı, yaşayan bir insanı tasvir ediyor; dramın, şiirin, öykünün sözleri, içinde olup bitenin yansıdığı, *yapma* bir dünyadır. İşte bu irreel bir sanat dünyasının yaratılması, bu sürekli olan bir ayırmanın ifadesidir. Estetik nesnenin, estetik nesne olarak gerçeklik sferinde yer aldığı yerde bile, estetik tavır onu bu gerçeklikten çözer. Yaşayan bir insan bedeninin, gerçek bir doğa parçasının estetik bir gözle görülmesi, bu nesneleri estetik nesneler olarak, günlük hayat ilişkilerinden koparır. Onlar şimdi başka bir gerçeklik sferine sıçrarlar. Burada onların bütün ağırlıkları, başka şeylerle örülmüşlüklerinin bağları kaldırılır, onlar *gerçekliklerinden soyulurlar.*

Eğer biz insanı sanatla uğraşmaya, estetik tavrı aramaya iten *nedeni* sorarsak, burada *varlığı gerçeklikten soyma isteği* en önde yer alır. Öyle insanlar vardır ki, onlara hayat, ezici doluluğu ile çok katı, körletici, çok gerçek gelir. Bazılarına dış dünya, kaba gerçekliğinden dolayı çok ağır yük olur; ötekilere,

kendi yaşantıları çok gürültülü, çok yorucu, çok çektiricidir. Her ikisi de dünyadan ya da kendi ben'lerinden kaçıp, kendilerinde estetik olanın gelişmesine, sanatsal tavra sığınırlar.

Çok kez düşünmeden öylece söylenir: Bir sanatçının, kendi yaşantılarını tasvir etmekle, bu yaşantılardan *kurtulduğu*, bir yakınını kaybetmenin kederinden, aldatıldığı sevginin acısından, mutsuz çocukluk izlenimlerinden sıyrıldığı savunulur. Bu çok kez sanıldığından daha doğrudur; sanat yaratmasının bir derinliğini açıklar. Kuşkusuz gerçek yaşantıların ağırlığından sanat yoluyla kurtulmanın ruhsal mekanizması birlik göstermez. Olabilir ki, sanatçı yaşantılarına sanatla yeni bir biçim vererek yeniden yaşar ve tepkisini "gösterir". Ya da yaratma olayı değil de, sanat yoluyla *gerçekliğinden soyma* etkili öğedir onun için. Sanat yoluyla biçimlenme ile yaşantılar, gerçeklik niteliğini kaybeder, böylece korkunç olan yakınlığı da ondan soyulmuş olur. Örneğin Goethe'de sanat yaratmalarının böyle bir işlevi vardır (Schiller'in tersine). Ağır *iç yaşamındaki* duyarlığı, onu sanatın gerçeklikten arınmış havasına sığındırır; nasıl ki, daha sonraki yıllarda *dış dünyanın* zorlamaları karşısındaki duyarlığını, geriye çekilmişliğin kaskatı onur zırhı gerisinde saklamıştır.

Gerçeklikten soyma, *duyarlığın çok uyarılması* karşısında sanat tavrı takınmada, ön planda rol oynar. Ama soyutlamanın *sanat yaşamı* için önemi ikincildir. O, sanat yapıtının *varlığı* ve *anlam içeriğinin* daha saf olarak kavranmasına hizmet eder: Onun biçimsel ritmi, rastlantısal olanla özün (sosein u. Wesen), ruhsal-vital öğelerinin kavranmasına yarar. Onsuz olunamaz, ama bütün bir oluş içinde sadece bir *basamaktır* o – sadece bir *evre*, bütünün karşıt yarısıdır. Çünkü sanat tavrında bir gerçeklikten soyutlama vardır ve de bir gerçekleştirme. Gerçeklikten soyutlama amaç için bir araçtır. Nesneler gerçeklikten soyulurlar ki, onların *yaşanması* daha gerçek olsun; onların yaşanması *gerçekleştirilsin*. Ve böyle gerçek yaşantıların ağırlığından kurtulmayı sanatta arayanlar yanında başkaları da vardır: Onlar da

günlük hayatlarının boşluk ve içsizliğinden, sanatın daha *dolu*, daha *varoluşsal* (existentiel) yaşantılarına sığınırlar. Onlar *gerçek* yaşantılar değil, ruhsal-varoluşsal yaşantılar ararlar.

Kuşkusuz çok kez sanatın irrealitesi, varoluşsal olanı değil de, kendi içinde *heyecan verici yaşantılar* uyandırtmak için kötüye kullanılır: Heyecan, duygusal dokunaklılık, bir sözcükle söylersek, *yüzeysel yaşantılar.* Kendisi için mal-mülk, düzen ve doğruluk, her şey olan ikiyüzlü, yobaz, sanatın irrealitesi içinde kendisine –*hayatında* olsa tüylerini diken diken yapacak olan– tehlikeli eylemler, aşk serüvenleri, toplum dışı hayatların heyecanlarını sağlar. Ama sanat, gerçeklikten soyutlamayı yüzeysel yaşantıların hatırı için yapmaz. Gerçeklikten soyutlama bir gerçekleşmeye, varoluşsal bir gerçekleşmeye yaramalıdır. Biz, dünyanın niteliksel içeriğini hiçbir zaman bu kadar salt yaşayamayız: Hiçbir zaman o, tek olanda olduğu gibi özde, küçükte olduğu gibi büyükte, mikrokozmosta olduğu gibi makrokozmosta, resim ve yontu sanatının, edebiyatın verimlerinde yaşandığı gibi *yoğun* bir şekilde yaşanmaz. Biz günlük hayatta dünyayı, klasik sanatın bize görmeyi öğrettiği büyüklükte asla algılayamayız; kendiliğimizden, bir Goethe romanındaki geniş ufka ulaşamayız. Evrensel kader antinomilerinin anlamını, trajedilerin anlattığı gibi, varoluşsal bir anlamda asla kavrayamayız. Günlük hayatta müzikten fışkıran o derinliklere yer yoktur.

Bu gerçekleştirme de, gerçekten soyutlamada olduğu gibi, aynı yanlış anlam verme ve mutlaklaştırmaya uğrar: Estetik olanın anlamını, varoluşsal anlamda değil de sadece birtakım yaşantıların –duyguların, ya da öteki yaşantıların– oluşturulmasında görmek, yanlış bir yorumdur. Bundan daha önce de söz edildi.

Fakat sanatın varoluşsal anlamını, dionysosçu yaşantılarla, müziğin kendinden geçirmesi, trajedinin sarsıntılarıyla varoluşun darmadağın edilmesi olarak anlamak da yanlış bir yorumdur. Sanat tanrısı kendini sadece derin sarsıntılar, gök gürültüsü ve şimşeklerle göstermez; o apolloncu dinginliğin hafif nefe-

sinde de vardır. Bir heyecan boşalması değildir amaç; ben'e dokunarak, onu başka bir sfere götürmektir.

Eğer sanatsal olanın özü, sadece varoluşsal sfere dokunmada aranırsa, bu bir yanlış yorum değil, ama *tek yanlı bir mutlaklaştırmadır.* Ben'in en son sferine dokunmayı, sanat yaşamı ile başka yaşam biçimleri birlikte paylaşırlar – dinsel yaşam da bu sfere sokulur; sevgi de varoluşundan yakalar insanı. Yalnız bu yaşam biçimleri *kontemplation*'dan doğmazlar. Nasıl sanatın özünü sadece *kontemplation*'da görmek tek yanlı ise, onu salt bir *varoluşsal anlam* olarak görmek de tek yanlıdır. Sanatsal tavrın özü, *varoluşsal nitelikte bir kontemplation*'dur. Onun bir *kontemplation* olması, ona duyusal dünyayı ve duyusal ben'i aşma olanağı sağlar; *varoluşsal* olması da ona ateş ve derinlik kazandırır. *Kontemplation* bir koşuldur, ama sadece bir ön basamak. O, şeyleri kendinden uzaklaştırır, onların niteliğini kavramak, ben'i kendi üstüne yükseltmek için: şeylerin niteliklerinin etkisi ben'in özüne girinceye dek. Sanatsal yaşam, *varoluşsal bir yaşam olmakla, tanrı ve kader ile dinsel ilişki, metafizik bilgi, insanın öteki insanlarla olan varoluşsal bağı, varoluşun değerlere açılması gibi, her biri kendi tarzında varoluşsal anlam taşıyan, başka dört büyük yaşam çizgisine katılır.* Bu beş şey olmadan da yaşanabilir: Vatandaş olunur ve aile babası, bakan ve sanayici; hattâ insan kendisine sanatçı diyebilir, ya da din adamı, filozof, toplumcu ya da bilim adamı; bunlardan hiçbirinden doğru dürüst pay almadan. Ama insanlarda insanın ölçüldüğü yerde yalnız onlar vardır.

FENOMENOLOJİK ESTETİK

Yöntem üzerinde konuşmak, –bir yöntemin nasıl somut sonuçlara ulaştığını gösteremeden, salt teorik bir hayalet olmadığını uygulamayla açıklayamadan övgüsünü yapmak– bu, bilimin bütün dallarında kötü bir şeydir. Yöntemler denenmek içindir, yöntemler uygulanmak isterler. Eğer uygulamaları yoksa, onlar rölantide çalışan makinelerdir. Bu yüzden, eğer estetikte fenomenolojik yöntem, sadece bir program, geleceğe yönelik bir değişiklik olsaydı, ona özel bir araştırma yeri vermek, delice bir şey olurdu. Bugün durum böyle değildir artık. Birçok estetik araştırmada fenomenolojik yöntem ateş denemesini başarıyla geçmiştir.

Bu yöntemle çalışanların ne kadar güçlüklerle çarpıştıkları bilinmemektedir. Bazen onun, kavramları ayırmak, sözcüklerin anlamlarını saptamakla uğraştığı, mantıksal alanda kaldığı ve şeylere ulaşamadığı söylenir (Wundt). Bazen de o, savlarını temellendirmeye gereksinimi olmayan, dahice bir sezgi sayılır; ya da Yeni Kantçıların pozitivist görüşleri onunla uğraşır durur. Bu karışıklığa açıklık getirmek için, estetik alanda bu yöntemin ele alınması yararlı olabilir sanıyorum.

Eğer estetiğin birlik gösteren bir bilim alanı oluşturmadığı, aslında birbirinden ayrı olan, fakat estetiğin nesnesiyle ilişkileri yüzünden "estetik" adı verilmesine alışılmış olan bilimlere takılmış toptan bir ad olduğu gözden uzak tutulmazsa, estetiğin ilkeleri üzerindeki tartışma birçok noktada kolaylaşır. Estetik adı verilen bütün bu bilimlerin, fenomenolojik yöntemle başka türden ilişkileri vardır. Bu yöntemin nasıl etkili olacağını değerlendirmek için, önce estetiğin bu çeşitli dallarını ele almak gerekir.

Birbiriyle uzlaşmayan üç tür disiplin, estetik ortak adı altında birleşir: 1. Bağımsız bir bilim olarak estetik; 2. Felsefe disiplini olarak estetik; 3. Başka bilimlerin uygulama alanı olarak estetik.

Bu üç estetik bilimden *felsefe disiplini* olan estetik, öteki ikisini gölgeleyerek köşeye attı. Daha Schelling, Hegel, Schopenhauer ve E. v. Hartmann için estetiğin felsefi niteliği sorun değildi. İlk defa felsefe, Hegel'in sisteminin yıkılmasından sonra, sınır direklerini geri çekmek zorunda kalınca, *Fechner*'den beri estetik alandaki yol gösterici rolünü, *psikolojiye* terk etmek zorunda kaldı. Ama estetik bu şekilde de bağımsız bir bilim olamadı. Fakat estetik, *fenomenolojik* yöntemin en önde gelen uygulama alanı olduğu için, onun *tarihî bakımından* önemli şekilleri –psikolojik estetik, felsefi estetik– önce bir kenara bırakılmalı ve estetikten *bağımsız bir bilim* olarak söz edilmelidir.

Her ayrı bilimin –estetik de ayrı bir bilim olarak– başka bilimlerin alanları karşısında, bir öğe tarafından sınırlanarak, kendi birliği içindeki alanı gösterilir. Doğa bilimlerinde, bu bilimlerin doğanın dış yanıyla ilgili olmaları, onlara birlik kazandıran bir öğe olduğu gibi; tarih bilimleri için de bu öğe, tarihsel olaylardır. Estetiği bağımsız bir bilim olarak, başka alanlardan ayıran öğenin, *estetik değerler* olduğundan kimse şüphe edemez. (Burada ve sonradan ayrıca belirtilmese de, "estetik" değerlerle "sanatsal" olan birlikte düşünülmelidir). Estetik değer damgasını taşıyabilen her şey –güzel ya da çirkin, özgün ya da sıradan, yüksek ya da aşağı, zevkli ya da zevksiz, zengin ya da

yoksul olarak değerlendirilebilecek olan her şey– şiir ve müzik parçaları, resim ve süsleme, portreler ve manzaralar, yapılar, parklar, danslar – bütün bunlar, ayrı bir bilim olan estetiğin alanına girerler.

Herhangi bir biçimlenme tarzındaki değer ve değersizlik, nesnelerin gerçek nesnellikleriyle değil, onların *fenomen olarak verilmesiyle* ilgilidir. Estetik değer, bir senfoninin *algılanabilen* seslerinde, fenomen olarak, seslerdedir; yoksa seslerin hava titreşimleri olmasında değil. Gerçek bir taş kütlesi olmak değildir bir yontunun değeri; onu seyredene bir insan tasvirinin verilmesindedir. Gretchen'i oynayanın gerçekte yaşlı ve çirkin olması, taze ve genç görünüşünün makyaj sanatından, boya ve sahne ışıklarından gelmesi, estetik bakımdan hiç önemli değildir. Estetik için anlam taşıyan, nasıl göründüğüdür, gerçek olan değil.

Estetik değer ve değersizliğin, bir nesnenin *gerçek* yapısında değil, *fenomen olarak* yapısında yer alması, ayrı bir bilim olarak estetiğin en yüksek ödevinin ne olduğunu göstermektedir. Estetik bilim, estetik nesnelerin önce fenomen yapısını incelemelidir. Estetiğin bu şekilde nesneleri önce fenomen olarak ele alması gerektiği, sıradan bir laf gibi gelebilir. Fakat estetik tarihi incelenirse –her ne kadar estetik ancak ayrı bir bilim olursa, bir tarihi olabilirse de– fenomenlerden kalkmanın hiç de kendiliğinden anlaşılır bir şey olmadığı görülür. Estetikte yaygın akımlar, kendi düşüncelerinin merkezine, estetik görünüşün bir hayâl olduğu görüşünü yerleştirmişlerdir. Fakat estetiğe görünüş düşüncesinin sokulduğu an, estetik fenomen ele alınamaz; gerçeklik görüş açısı estetiğe sokulmuş olur. Fenomenal yanı ile estetik nesne bir görünüş değildir. Görünüşle –örneğin, aynı tepsi gibi büyük görünmesi– fenomene, onda olmayan bir gerçeklik izafe edilir. Estetik olanda ise, bir tablodaki manzara, gerçek bir şey olarak kavranmaz; sonradan gerçek olmadığı ortaya çıkan gerçek bir şey olarak değil, *tasvir edilmiş* bir manzara, tasviri verilmiş bir manzara olarak kavranır. Alda-

tıcı hayâl düşüncesinin, yani verilmiş bir gerçeklikle, gerçek bir gerçek olmama karşıtlığının estetiğe sokulduğu an, fenomen alanı terk edilir.

Başka bir örnek: Psikolojik estetiğin büyük bir bölümü, sanat yapıtını tasavvurların bir kompleksi olarak kavrar. Örneğin bir resim, renk duyumlarının, biçim izlenimlerinin, çağrışımların birbirine katılması, izlenimlerin eriyikleştirilmesidir. Böyle bir görüşte fenomen tavrı terk edilmiştir. Verilmiş olanlar, duyumlar, çağrışımlar, eriyikleşme değil, *nesnelerdir.* Tasvir edilmiş manzara, melodi, portreler vb.'leri. Örneğin bir manzara tasvirinin değerlerinin temelleri sorulsa, bu, o manzaranın verdiği havada, renklerin verilmesinde, kütlenin yayılmasında ortaya çıkar; yani bunlar öyle öğelerdir ki, fenomenlerde doğrudan gösterilebilirler. Sanat yapıtının kendisine dönüşle, onu fenomen olarak oluşturan öğelerin neler olduğunun sorulması, bu gibi estetik sorular, ancak estetiği bağımsız bir bilim dalı olarak görmekle çözülebilir.

Fenomenolojik tavra karşı olan üçüncü bir örnek: Ayrı bir bilim olarak estetiğin terk etmesi gereken bir başka görüş, estetik sorularda, *yaşantıdan* kalkarak, yaşantının çözümlenmesiyle bir yanıt arayan yönteme dayanan görüştür: Örneğin, *trajik olanın* özünün nerede olduğu bilinmek istenir. Eğer Aristoteles' le birlikte (Aristoteles'te yalnız psikolojik olan yan ele alınıp, trajedinin nesnel belirlenmesi görmezlikten gelinir) aşağıdaki yanıtı verir, trajedinin korku ve merhamet uyandırdığı ve bu yolla insanı hırslardan temizlediğini söylersek bu, gerçekten bu sorunun yanıtı mıdır? Böyle bir yanıt, şimşeğin ne olduğu sorusuna verilen şu yanıta benzemiyor mu? Şimşek, yanında yere düştüğü kimseyi, dehşet ve korkuya düşüren şeydir. Her iki halde de, bir şeyin ne olduğu yerine, *ruhu* nasıl etkilediği söyleniyor. Trajik olanı oluşturan şey, örneğin Shakespeare'de, dramatik olayın yapısındaki öğelerde, yani nesnededir; onun ruhsal etkisinde değil. Bu etki, kendi başına bir bilim olarak, estetiğin dışında kalır. Kuşkusuz estetik nesnelerin ruhsal etki-

si, estetik olanın yaşanması problemleri karşısında gözümüzü kapatmak, son on yıllar içinde, Nietzsche'de olduğu gibi, estetik yaşamada yapılan bütün o ince tahlilleri bir kenara itmek istemek, aptalca bir şey olur. Burada gerçekten çok önemli problemler vardır; ancak onlar bağımsız bir bilim olarak estetiğe girmezler. Bunlar ve daha birçok başkaları, sanat yapıtının, sanatçının bilincinde ve onu algılayanda ortaya çıkışı, sanat yapıtını teklerin algılamasındaki değişiklikler gibileri, daha çok *psikolojinin uygulama alanı* olarak estetikle ilgilidirler. Gerçekten burada fenomenolojik yöntem yanında, son kuşak psikoloji araştırmacılarının kurdukları bütün o deneme ve sınamaya dayanan yöntemler kullanılabilir.

Buna karşılık, bağımsız bir bilim olarak estetikte, estetik olanın ve sanat nesnelerinin yapısının, onları yöneten değerlerin söz konusu olduğu yerde ise, ancak nesnelerin kendilerinin ele alınması, bizi amaca götürebilir. Fenomenolojik estetik burada, Dessoir'ın on yıl önce estetik için programladığı ve Utitz' in üzerinde kapsamlı bir araştırma yaptığı *nesnelciliğin* (objektivism'in) temeli üzerinde bulunuyor.

Nesneden kalkan estetik, sanat bilimleriyle karşı karşıya gelir. Bu bilimler, yaşamayı ön sıraya almak ya da nesneyi tasavvurlarda eritmekten daima uzak durmuşlardır. Onlar baştan beri, fenomenal nesneyi parçalamayı, temel görev bilmişlerdir. Sanat tarihçisi, elbisenin katlarını, yüzdeki deyimi, bir madonnanın yüzünü incelerken, müzik tarihçisi, senfonik bir yapıtın yapısını ele alır vb. gibi.

Sanat tarihçisi ve estetikçinin sadece fenomenlerden kalkmaları, onların ortak yanıdır. Ama estetikçiyi, tek tek sanat yapıtları, örneğin Botticelli'nin resimleri, burjuva ballad'ları, Bruckner'in senfonileri ilgilendirmez; genel olarak ballad'ın özü, genel olarak senfoninin özü, çeşitli resim sanatlarının özü, dansın vb.'nin özüdür onu ilgilendiren. *Genel yapılar* onu ilgilendirir, tek tek nesneler değil. Ve bunun yanında estetik de-

ğerlerin *genel yasaları,* onların estetik nesnelerde hangi ilkelere göre temellerini buldukları gibi.

Fakat estetik, nesnesini parçalara ayırma ile, böyle bir genel yapıya ve yasalara nasıl ulaşabilecektir? Yukarıdan aşağıya, biricik ve en yüksek bir ilkeden sonuçlara ulaşmak isteyen yöntemler, örneğin sanat taklittir ilkesinden ya da estetik bakımdan değerli olan, çoklukta birliktir gibi ilkelerden kalkan yöntemler, bugün çoktan terk edildiler ve tartışma konusu edilmezler. Şimdi bunun tersi olan bir yolda deneme yapmaya, yukarıdan yerine aşağıdan başlayarak probleme yaklaşmaya, *induktiv* tavra geliyoruz. Örneğin trajik olanın genel olan özünün ne olduğunu bulmak için, Sophokles'te trajik olan, Racine'de, Shakespeare'de, Schiller'de vb. bu öz aranıyor; her yerde, hepsinde bulunan: işte budur trajik olanın özü.

Ama bu induktiv yol, o kadar çok övüldüğü halde başarısız kaldı. Çünkü trajik olanı sadece bir şairde gösterebilmek için bile, trajik olanın özünü tanımak gerekir. Yoksa o, neden *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda değil de, *Hamlet*'te, *Macbeth*'te aranıyor? Bir dramda insanların hayatta kalmaları, ötekinde ölmeleri, bunun için bir neden olamaz. Örneğin bir saldırıya uğrayıp öldüğü için Polonius ya da Rosenkranz ve Guildenstern bile *Hamlet*'in yanında trajik kişiler sayılamazlar. O halde, trajik olanın özü, bir dramlar dizisinde aranacak yerde, bir *tek* sanat yapıtında bulunabilmelidir. Edebiyat tarihçilerinin yaptığı gibi, trajik sanat yapıtlarının *tek tek çözümlenmeleri* yanında, bir *tek* sanat yapıtında *genel olanı,* trajik olanın genel olan özünü bulabilme olanağı olmalıdır. Bu gerçekten vardır. Karşılaştırma yapmak için, başka bir bilim ele alalım: Matematikçi, birbirini kesen iki doğru çiziyor. Bundan sonra o, bu doğru çiftini ele alabilir, örneğin bu iki doğrunun birbirini hangi açı ile kestiğini saptayabilir. Tıpkı edebiyat tarihçisinin tek bir sanat yapıtını, onun tek olan yapılışı içinde çözümlemesi gibi. Matematikçi, bu tek örnekte *genel bir ilkeye* de varabilir, yani iki doğrunun daima ancak bir noktada kesişebildiği ilkesine. O, bu tek ör-

nekte, nokta ve doğrunun Eukleides mekânındaki ilişkilerinin özünü görebilir. Aynı şekilde her bir trajik sanat yapıtında, trajik olanın genel özü görülebilir: tek bir sanat yapıtı sanki saydamlaşır, onun içinden bütün ötekilere bakılır, burada kavranan şey, trajik olanın özü için bir simge olur.

Fenomenolojik yöntemin bir başka özelliği de şudur: O, kendi yasalarını ne en yüksek bir ilkeden çıkarır, ne de tek tek örneklerin induktiv yığınından; *o tek örnekte, genel olan özü, genel yasayı kavrar.*

Fenomenolojik yöntemin ilk belirtisi, onun fenomenlerde kalması, onun işinin fenomenleri araştırmasıdır. İkinci belirtisi ise, bu fenomenlerin rastlantısal teklikleri ile ilgili koşullarını değil, özlerini kavramaya çalışmasıdır. Üçüncüsü, bu özün ne deduktion ne de induktionla, fakat *sezgi* ile kavranması gerektiğidir.

Buna çok kez şöyle karşı çıkıldı: Özün kavranmasında sezgiye dayanmakla iş çok kolaylaştırılmış olmuyor muydu? Böyle bir sezgi, dünyanın en rahat işiymiş gibi görünüyor; hiçbir uzun çalışmayı, hiçbir birikmiş bilgiyi gerektirmez sanılıyor. Bir sanat yapıtının içine bakılıyor, onda trajik olanın özü görülüyor. Bir resmin önüne geçiliyor; ve onda resmin özüne bakılıyor. Araştırma yerine sezgi, belgeleme yerine sezgi öne çıkıyor.

Bu tür karşı çıkmalar, sezgide iki yönden gelen güçlükleri görmeden geçiyorlar: *Nesneyi,* onda genel olan özü sezebilmek için, doğru bir duruma getirmek gerekir; ve bundan önce de araştıran özneyi doğru bir duruma getirmek gerekir ki, o doğru bir sezgi uygulayabilsin.

Eğer nesneye –bir sanat yapıtına– bir bütün olarak bakılırsa, onda herhangi bir öz kavrayacak duruma gelinemez. Özün kavranmasının başarılması için, onun *çözümlenmesi* gerekir. Bu, fenomenolojik yöntemin daha ileri bir evresidir: yani onun kompleks nesnelere doğrudan bir bakış olmayıp, bir *çözümleme* olması. Estetik fenomenlerin özünün kavranması, verdiğimiz matematik örnekteki gibi genel yasayı, iki doğrunun ancak

bir noktada kesiştiğini çıkarabilmek için, sadece şekle bakmanın yettiği kadar kolay değildir. Örneğin sanat yapıtında trajik olanı kuran öğelerin hangileri olduğu, ancak yavaş yavaş ve zahmetle çözümlenebilir. Trajik olanın özüyle ilgili öğeleri bulabilmek için, dramatik olay düşünce ile çeşitlendirilmelidir. Trajik olan, başka çağlardan, başka uluslardan ve başka sanatlardan, tarih olaylarından ve belki doğadan da çekip çıkarılmalıdır, onun öz öğelerinin kavranabilmesi için. Yoksa örneğin Schiller'deki trajik olan, özel bir damga gibi, trajik olanın özü olarak görülebilir. Kim ki gerçekte bir tek sanat yapıtını ya da bir sanatçının yapıtlarını çözümler ve başka sanatçıları, çağları savsaklarsa, rastlantısal ve çağın koşullandırdığı bir şeyi, genel geçerliği olan öz sanma tehlikesine düşebilir.

Fakat gelişmeyi göz önünde bulundurmaktan doğan başka bir tehlikenin de yenilmesi gerekir: Bu tehlike, dil anlatımlarının *çok anlamlı* ve *değişken* olmasından doğar. Belki başka çağların trajik diye adlandırdıkları, bugün bizimkinden başkadır. Birlik gösteren trajik adı altında, çeşitli şeylerin saklanmış olup olmadığı araştırılmalıdır. Antikçağ ile bugün için trajik olan, gerçekten aynı anlamı mı taşıyor? Yoksa başka başka fenomenler mi söz konusudur? Doğal ki, o zaman öz çözümlemesinin değişik olması gerekecektir. Bütün bunlar, sadece başını eline dayayıp bakmaktan fazla şeyler ister; kapsamlı bir bilgi, geniş bir ön çalışmayı gerektirir.

Ama tarihsel olayların fenomenolojik yönteme sokulması, tümüyle olumsuz bir niteliktir: Trajik olanın özünün kavranmasında, tarih temelinin genişliğinden gelebilecek hatalardan sakınmalıdır. İlke bakımından, bir sanat yapıtında tarihsel gelişmeye bakmadan, trajik olanın özünün görülmesinin gerçekleştirilmesi, güvenilir ve tek anlamlıdır.

Fenomenolojik yöntemde tarihselliğin biricik ve olumsuz bir anlamı mı vardır? Fenomenolojik yöntem gerçekten sadece daima aynı kalan, zaman dışı bir öze mi yönelmiştir?

Bu soru ile biz, çok tartışılan bir problemle yüz yüze geliyoruz: *Fenomenolojik yöntem ve tarih arasındaki ilişki* sorunu. Yukarıdan beri kazandığımız görüş açısına göre, trajik olanın tarihi ile trajik olanın özü arasında ancak şöyle bir ilişki bulunabilir: Nasıl üçgenin daima aynı kalan özü, tek tek üçgenlerde çok çeşitli kenar uzunluklarıyla somutlaşırsa, tıpkı bunun gibi, daima aynı kalan trajik öz (ya da trajik olanın değişikliklerinin çeşitliliğinde daima aynı kalan öz) Sophokles'te, Shakespeare'de, Racine'de, Schiller'de çok çeşitli biçimlerde somutlaşır. Bu öz tasavvurunun vaftiz babası *platonik idelerdir.* Platon'da olduğu gibi, fenomenolojide de öz kavramının biçimlenmesinde, tarih dışı olan matematik örnek ağır basar.

Özün bu şekilde kavranmasından, gerçek tarihsel bir gelişmenin anlaşılmasına ulaşılamaz. Shakespeare'de trajik olanın gelişmesini, örneğin ilk trajedilerinin biçimciliğinden, *Romeo ve Juliet* üzerinden *Kral Lear*'a, kadar, göz önünde bulundurursak, bu bir sıçramadan daha fazlasıdır. Ve aynı trajik özün sadece değişik somutlaştırılmasından da fazladır bu gelişme. Halbuki hem trajik anlayış hem de somutlaştırmanın, bu ikisinin de gelişmede rol oynadıkları kesindir. Fakat gerçek gelişme başka bir şeydir. Bu öyle bir şeydir ki, kaynağını matematikte bulan *statik* bir öz kavramıyla değil, *dinamik* bir kavramla ona yaklaşılabilir. Biyolojiden alınan bir örnekle açıklayalım bunu: Kundak çocuğu, delikanlı, olgun erkek, ihtiyar. Bunların hepsi, insanın hep aynı özünün şekilleri olarak kavranabilir. Çünkü bunların hepsi insandır. Bununla gerçekten önemli olan söylenmiş oldu mu? Burada insanın kendisinin özü olarak oluşturduğu, geliştirdiği kavranan bir öz kavramının uygulanması gerekmez mi? Bunun gibi, eğer trajik olanda da daima aynı kalan bir öz soyulup ortaya çıkarılırsa, bu trajik olanın gelişmesine uygun olmaz. Trajik olanın kendisi, bir değişme, içeriğin bir biçimlenmesi, gelişmeye yetenekli bir şey olarak görülmelidir. Ancak eğer trajik olanın özü, bu şekilde akıcı bir hale getirilirse, trajik olanın özü olarak kavranabilir – ancak bundan sonra

öz kavramı, tarihsel görüşe yardımcı bir araç olabilecektir. Platonik ide, Platon'un katı öz kavrayışı, estetik ilke bilimi için bir temel olmuştur; ama, varılan estetik sonuçlar, tarihsel gelişme için verimli kılınmak isteniyorsa, o zaman platonik idelerin, Hegel'in geist'ının eklenmesiyle yumuşatılması gerekir.

Fakat bütün bu ayırmaları, çözümleme ve kavrayışları, ancak iyi yetişmiş bir *özne* yapabilir. Özü araştırmak için gerekli olan sezgi, eğer özne bir kez onu yapabilecek duruma gelmişse, hiç de öyle güç olmayabilir. Ama buraya kadar gelebilmek için, öz çözümlemesi yapmada uzun bir yetişme yolunu arkada bırakmak gerekir – ötekilerden başka olan, fakat daha az zor olmayan bir yöntem eğitimi. Burada görülmesi öğrenilecek olan öğeler, gerçek öğelerdir; ve bunlar, ikinci dereceden görüş noktaları ve önyargılardan çıkarılamayan, ancak fenomene, sadece fenomene bağlı kalmakla varılabilecek olan gerçek öğelerdir. Böyle bir yetişme, estetik ya da psikoloji dersleri dinlemekle değil, yabancı düşünce ya da tarihsel bilgilerin benimsenmesiyle de değil, ancak *kendi uğraşıyla varabileceği* çözümlemelerle elde edilebilir. Bu bakımdan fenomenolojik yöntemin çok kolay olduğu görüşü herhalde haklı değildir.

Kuşku yok ki, fenomenolojik yöntemin sonuçlarını görebilmek için, bir yetişme ve yeteneğin gerekli olması, bu yönteme giderilemeyecek bir kötülüğü birlikte getirmektedir: Varılan sonuçlar için *nesnel hiçbir ölçüt* yoktur. Bu, bu yöntemin sonuçlarının salt öznel olduğu anlamına gelmez. Yalnız şu kadarı söylenebilir: Tersini ileri sürenleri zorlayacak hiçbir nesnel araç yoktur. Kimin bakışı peçelenmişse, kim gerekli yetişme ve yetenekten yoksunsa, elde edilen sonuçların doğruluğunu göremeyecektir; çözümlemelerin doğruluğu onun için kanıtlanamayacaktır. Ancak bir şey yapılabilir: Onun gözlerini açmaya, onu yavaş yavaş sonuçlara götürmeye, ona gerçek öznel bir tavır kazandırmaya çalışılabilir. Ama sonuçlar, bitkiler ya da taşlar veya fizik deneyleri gibi herkesin önüne konup gösterilemez.

Biz doğa bilimlerinin demokratik diyebileceğimiz nitelikleriyle şımarmışızdır. Biz onların herkes için erişilebilir olması gerektiğine inanıyoruz: Eğer daha baştan, ilke bakımından, genel geçer saydığımız mantık yeteneğine sahipse ve masasının başına geçip oturarak yeteri kadar çalışıyorsa. Böyle bir erişilebilirlik, tarih için bile gerçek anlamda geçerli değildir. Maddenin bir düşünce ile kavranmasına herkes ulaşabilir. Ama karmaşık insan tiplerini, bir Wallenstein'ı, bir Richelieu'yü, bir Büyük Friedrich'i anlamak çok azlarına vergidir. Sıradan ruhsal kategorilerle düşünmeye alışmış olanlar, onlara yaklaşamaz; hattâ büyük bir tarihçinin önceden düşünmüş olduğu bir yerde bile. Fenomenolojik yönteme dayanan bilimler, anlamaya dayanan geist bilimlerinden daha yüksek ölçüde aristokrat yapıdadır. Burada başkalarının daha önce gördüğü öz öğelerini bile yeteneği olmayanlar göremeyecektir.

Fenomenolojik yöntemdeki bu aristokrat nitelik, onun kullanılmasının güç olması anlamına gelir, ama onun doğruluğuna karşı bir kuşkuya neden olamaz. Olan bitene uygun, doğru bir yöntemse, ondan çıkan kötü durumları da göze almak gerekir. Elde ettiği sonuçların doğruluğu, kolay kanıtlanabildiği için, sırf bu yüzden, uygun olmayan bir yöntem hiçbir şekilde izlenemez.

Fenomenolojik yöntemin gerçekten amaca götüreceği şundan anlaşılıyor: Tarih boyunca sanat bilimleri ve estetikte kazanılmış olan kalıcı görüşler, olayların özüne inen fenomenolojik yolla bulundular. Hattâ bu görüşleri bulanlar, bunun ayırımında olmasalar ve buluşları için çok başka, çok kez çağın koşulladığı temellendirmeler yapmış olsalar bile, durum değişmez. *Lessing*, şiir sanatını tasvir sanatından ayırırken, burada kalıcı olanı, o ayırımında olmadan fenomenolojik yöntemle buldu. İki sanat türünü birbirine benzetmek uğruna, onu terk ettiği yerde, hataları başlıyor. Örneğin renkleri, nesnelerin işareti olarak görmesi gibi. *Schiller*'in zariflik ve soyluluk, yücelik, naif ve duygusallık üzerinde yaptığı fenomenolojik çözümlemelerle

verdiği parlak örneklerde de, Kantçı kurgular onun görüşünü bozmadığı sürece, durum aynıdır. Bir başka örnek daha vermek istersek; *Fiedler*'in ve *Hildebrand*'ın sanat tarihiyle ilgili vardıkları en iyi sonuçlar, görünüşte çok başka türlü temellendirildikleri halde, fenomenolojik görüşler olmuştur: Bütün bu tür bilgiler, ne tepeden inme ne de alttan uygulanan yöntemlerle elde edilmişlerdir; bunlar *öz sezgisi* ile kazanılmışlardır.

Bu tür görüşlerin, ilke bakımından başka yöntemleri beğenen çağlarda fenomenolojik yöntemden kazanılabilmiş olmaları gösteriyor ki, fenomenolojik yöntem, yolunu, öteki yöntemlere tümüyle ayrı düşen yerlerde aramıyor. O, hakikatte, aşağının estetiği ile yukarının estetiği arasında bulunuyor. Onun aşağıdan yapılan estetikle olan bağı, ayrıntılı gözlemlere, gerçek olanın kurgusuz tasvirine değer vermesidir. Ama gerçek olan, onun için, tek tek gözlemlerin içeriğindeki rastlantısal yan değil, tek olanda bulunan ve kendisini gerçekleştiren özdür. Ve böylece fenomenolojik estetik, bu kez de yukarıdan yapılan estetiğe yaklaşmış oluyor. Çünkü yukarıdan yapılan estetik, en yüksek ilkelerini nasıl kazanıyor? Ancak görünüşte metafizik düşüncelerden. Hakikatte ise, böyle bir ilkenin estetik geçerliğinin bulunduğu bir dizi örneğe bakıyor. Onun hatası şuradadır: O, tek tek örneklerde gördüğünü hemen genelleştiriyor. Olayların özü hakkında kazandığı görüşün izlenmesini terk ediyor, başa geçip, bir kere kazanmış olduğu ilkeyi buraya, başa yerleştiriyor. Ve yukarıdan yöntemi şöyle uyguluyor: Eğer "sanat tasvir etmektir" ilkesini *biricik ilke* olarak seçmişse, bu ilke resim ve yontu sanatının hiç olmazsa *bir yanını* içine aldığı halde o, bunu yalnız resim ve yontu sanatı için biricik ilke olarak görmekle kalmıyor, ayırımında olmadan, onu bütün sanatlara, edebiyata olduğu gibi, yapı ve süslemeye, müziğe de götürüyor, böylece absürd olana varıyor. Sistem itkisi, estetiğin olabildiği kadar çabuk kapalı bir sisteme ulaşma isteği, onun yolunu, değer öğeleri ve estetik biçimlenmenin çeşitliliği karşısında kapatıyor.

Fenomenolojik estetik de *sistemden* vazgeçmeyecektir, ancak bu onda başlangıçta yer almaz. Önce tek olan incelenmelidir. Her sanatta, doğanın her alanında, değer öğeleri ve onların temel biçimleri aranıp ayrılmalıdır. Bundan sonra herhalde onların düzensiz bir karmakarışıklık oluşturmadıkları, tersine az sayıda estetik ilkelerin yinelendiği, bunların sanatın ya da doğa biçimlerinin türü ve yapısına göre çok çeşitli olduğu kendini gösterecektir.

Estetiğin bağımsız, ayrı bir bilim olarak ulaşabileceği son şey şudur: Estetik alanın bütününü az sayıda değer ilkeleri ile kaplamak. Estetik ayrı bir bilim olarak daha ileri gidemez. Bu ilkelerin anlamı ve kaynağı sorusunu, bir *felsefe disiplini* olan estetiğe bırakır.

Bir *felsefe disiplini* olan estetik ile ayrı bir bilim olan estetik arasındaki ilişki, doğa *felsefesi* ile doğa *bilimleri* arasındaki ilişki gibidir. Doğa bilimleri, doğanın varlığını önceden kabul ederek, onun *yasalarını* araştırır. Aynı şekilde ayrı bir bilim olan estetik de, estetik değerler olgusunu varsayarak, bunların ilkelerini araştırmaya çalışır. Doğa felsefesi, kendi yönünden doğal *varlığı* araştırır. Onu realist ya da idealist bir şekilde kavrar. Onu kendi başına varlığın bir görünüşü olarak ya da algılardan oluşan bir yapı olarak görür; ve doğa yasalarını, olayların bir araya getirilmesi ya da onlardaki yasallığın şekillenmesi olarak anlar – bir sürü görüşler, doğa bilimleri için hiç önemi olmayan görüşler ileri sürer. Felsefi estetik de ayrı bir bilim olan estetiğin temelleri, estetik değer ve değer ilkeleri karşısında aynı şeyi yapar. Estetik değerlerin ne olduğunu araştırır, onları önceden varsaymaz. O, Platon'la onları, dünya üstü olanın dünyaya yansıması, Schelling'le sonlu olanda sonsuz olanın tasviri olarak görür. Ya da Kant'la, estetik değerleri başka değer kategorileriyle, iyi ve hoş olanla karşılaştırır ve felsefedeki yerini göstermeye çalışır.

Bu felsefi estetik soruları yanıtlamada, fenomenolojik yöntemin son sözü söyleyeceğini sanmıyorum. Fakat o, vazgeçilmez

ön sorular için gerekli bir yardımcıdır. Belki fenomenolojik yöntemin önemli olduğu felsefi sentetik problem grupları vardır. Estetik dünyası –estetik nesneler, estetik değerler– fenomen olarak verilmişlerdir ve ayrı bir bilim olan estetik tarafından böyle görüleceklerdir. Fakat düşünülmelidir ki, onlar fenomen olarak, *bir ben için* fenomendirler. Tual üzerindeki manzarayı karşısına alan bir ben'dir; trajik olanı kendinden çıkararak dramatik olaya yerleştiren, bir ben'dir. Ve şimdi, fenomen dünyasının bu tür yapılarını ben sayesinde oluşturan *aktlar* üzerinde düşünebilir. Örnek olarak sözcük ve anlam arasındaki ilişkiyi ele alalım: *Fenomene* bakarsak şunu söylememiz gerekir: sözcüğün anlamı var. Ama onun ben'e bağlılığı üzerinde de düşünülebilir: sözcüğe anlamı *veren* bir ben'dir. Sözcük ve anlam ilişkisini birbiri *içine koyan,* bir ben'dir. Şimdi ben'in bu ilişkiyi kuran akt'ına ilgi duyulabilir –verilen örnekte anlam veren akt– ve onun çözümü sürdürülür. Bunun gibi, ben'in estetik dünyayı kurduğu akt'lar ve işlevlerin ele alınmasında, rastlantısal tek tek olaylar söz konusu değildir. Yukarıdaki örnekte, gelişigüzel bir kişinin bu sözcüğe anlam vermemesi gibi. *Öz bakımından gereklilik* taşıyan akt'lar söz konusudur. Öyle ki, sözcük genel olarak onlarla anlamına kavuşmuştur. İşte bu tür *yapısal* problemlerde, fenomenolojik öz araştırmasıyla bir sonuca varılamaz ve bu tür irdelemeler felsefi estetiğin ilgi alanına girerler.

Estetik içinde fenomenolojik yöntemin ilk ve temel problemi, estetiğin ayrı bir bilim olarak ele alınmasıdır. Kendi başına bilim olan estetikte fenomenolojik yöntem, belki de en soylu uygulama alanını bulacaktır. Doğa bilimlerinde olduğu gibi, realite sorularının rol oynadığı ya da matematikteki gibi mantıksal sonuç çıkarmalarla gösterilebilir bağlılıklarda, başka yöntemler ön sırada yer alırlar. Estetik bilim, kendi nesnesinin gerçekliğini aramak istemeyen, fenomenal yapının önemli olduğu pek az bilim kollarından birisidir. Eğer bir yerde fenomenolojik yöntemin ne başardığı gösterilecekse, bu yer estetik alanıdır.

Bu yazının amacı, fenomenolojik yöntemin estetikte ne başardığını göstermek değil, onun eğilimlerinin ne olduğunu ve ne başarabileceğine inandığını, kısaca tartışma konusu yapmaktır. Ben burada sadece yöntemden söz edip, sonuçlarından hiç söz etmemekle, kendimi panayır çığırtkanına benzetiyorum. O da gelip geçene överek anlatır durur çadırın içinde neler göreceklerini, hele bir içeri girmeye karar verirlerse... İçeri girince anlatılanların görüleceğine ya inanılır ya da omuz silkerek geçip gidilir. Ancak içeri giren görebilir, çığırtkanın verdiği sözün çok mu, az mı olduğunu. Fenomenolojik yöntemde önemli olarak gösterdiğim şeyler için de, son deneme, verilmiş sözlerde değil, onun tek tek problemlere uygulanmasında gerçekleşecektir ki, bu kısa yazıda buna girişilemezdi.

Dizin

A

Anthistenes, 57
architektonik, 91, 92, 94, 96
Aristippos, 30
Aristoteles, 53, 117
autoestetik, 41
Avrupa, 11, 77
aydınlanma, 22, 35, 45, 56, 110
Aydınlanma Çağı, 35, 45

B

Bach, Johann Sebastian, 34, 35, 54, 56, 62
Barok, 53, 62, 81, 96
Bauhaus, 12
Beethoven, Ludwig van, 16, 26, 27, 48, 51, 55, 62, 102
Benedetti, 88
Bentham, 57
Berglinger, Joseph, 27
Bir Yaz Gecesi Rüyası, 119
birlikte duyma (einfühlung), 99, 104
Bobbe, Hille, 85
Boccaccio, 24
Bonaparte, 28
Botticelli, 64, 118
Bruckner, Anton, 118
Budala, 94
Buddha, 68
Buenos-Aires, 77
Büyük Friedrich, 124

C

Cato, 103
Cesare Borgia, 94
Cézanne, Paul, 12
Cornelius, 82

D

del Sarto, Andrea, 95
Dessoir, Max, 118
dışa yönelik yoğunlaşma, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 47, 50, 59
Divina Comedia, 66
doğal değerler, 95
Don Kişot, 61
dorik sütunlar, 91
Dostoyevski, Fyodor M., 94
Dübo, Abbé, 53
Dürer, Albrecht, 59, 95
düşünme (reflexion), 30
düşünselcilik (intellektualism), 44

E

Estetik, 10, 17, 18, 24, 30, 43, 44, 45, 52, 54, 62, 65, 74, 76, 77, 79, 80, 88, 89, 91, 93, 101, 106, 108, 109, 110, 112, 115, 116, 120, 126, 127
Estetik algılama, 76, 88, 108
estetik değer, 11, 72, 73, 93, 94, 107, 115, 119, 126, 127
Estetik teori, 52, 109
eudaimonism, 29, 30, 57
Eukleides, 120
Eurytmi, 72, 73, 74, 87, 96
Existenz, 78, 79, 100

F

Famulus Wagner, 102
Faust, 32, 49, 94, 96
Fechner, 53, 115
fenomen, 71, 116, 117, 127
Fenomenoloji, 10
fenomenolojik yöntem, 114, 115, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128
Fiedler, 49, 125
Fırtına, 27
Fotoğraf, 82

G

Garrick, 31, 32
Geiger, Moritz, 9, 10, 11, 12, 18
Goethe, J. W. von, 21, 32, 64, 71, 83, 84, 86, 102, 111, 112
Gotik, 54, 67, 92, 105
Goya, Francisco, 85
Göttingen Üniversitesi, 10
Grek klasik sanatı, 95
Grek sanatı, 71, 81
Gropius, Walter, 12
Guildenstern, 119

H

Hals, Franz, 64, 85
Hamburg, 77
Hamlet, 55, 119
Hanslick, 33, 91
Hartmann, Nicolai, 10, 11, 94, 109, 115
Hegel, G. W. F., 94, 115, 123
Heine, Heinrich, 97, 100
Helvetius, 57
Herder, Johann Gotfried, 93, 94
Hildebrand, 82, 125
Horatius, 68
Husserl, Edmund, 9, 10, 11

I-İ

Iphigenia, 86
induktion, 25, 104
irrealite, 102

J

Juliet, 122

K

Kandinsky, Vasiliy, 12
Kant, Immanuel, 45, 46, 76, 126
kendi içine dönerek yoğunlaşma (konzentration), 29
Kinizm, 57
Klee, Paul, 12
Klinger, Max, 27
Kohlhaas, Michael, 86
Kontemplation, 108, 113
Kral John, 32
Kral Lear, 122
Kültür sosyolojisi, 22

L

Lange, Konrad, 53, 66
Lessing, 124
Lipps, Theodor, 9, 91, 93, 94

M

Macbeth, 119
Mahler, Courths, 39
Mantık, 77
metafizik, 15, 17, 46, 51, 53, 56, 67, 70, 71, 81, 94, 106, 109, 113, 125
Mısır sanatı, 81
Michelangelo, 51, 95
Mill, John Stuart, 57
Mimili, Claurens, 39
Molière, 55
Moskova, 11
Münih Üniversitesi, 9, 10

N

nesnelleştirme (objektivation), 46
New York, 11
Nietzsche, Friedrich, 34, 61, 70, 71, 75, 118
Novalis, 36

P

Palastrina-Messe, 35
Paris, 12
Pfänder, Alexander, 9
Phaidros, 56
Phidias, 51, 68
Platon, 51, 53, 56, 106, 109, 122, 123, 126
Polonius, 119
pseudo-gerçek, 104
pseudo-sanat, 66

R

Racine, Jean, 119, 122
Raffaello, 64
Reinach, Adolf, 9
Rembrandt, 54, 67, 69, 95
Resim, 83
Richelieu, 124
Richter, Ludwig, 95
Rokoko, 68, 98, 105
Romantik çağ, 38, 39
romantik romantizm, 38

Rosenkranz, 119
Rousseau, Jean-Jacques, 35, 39, 40, 45
Rönesans, 34, 48, 69, 81, 85, 92, 96, 105
ruhsal-vital öğeler, 92, 94, 95, 103, 108, 111

S-Ş

saf taklit, 93, 102
sanat coşkusu, 25
sanatsal hakikat, 90
Säulenheilige, 109
Scheler, Max, 9, 11, 56
Schiller, Friedrich, 24, 40, 56, 63, 66, 94, 98, 111, 119, 121, 122, 124
Schopenhauer, Arthur, 46, 70, 94, 115
Schubet, 61, 67, 92, 105
Shakespeare, William, 27, 32, 51, 55, 117, 119, 122
Sharaku, 85
Solger, 94
Sophokles, 119, 122
Spencer, Herbert, 66
Stoa, 57
Streicher, Andreas, 24
Sturm und Drang akımı, 64
substanz, 78, 80
Şölen, 56

T

Taklit, 81, 84, 109
Taklit teorisi, 109
Tetens, 45
Tieck, Ludwig, 38
Tivoli, 95
Tragedyanın Doğuşu, 70
Tristan, 34, 35
Tristan ve İsolde, 35

V

Velásquez, 44, 95
Veronese, Paolo, 93
Vischer, F. T., 94
vital öğeler, 62, 63, 91, 92, 93, 107
Voltaire, 64

W

Wackenroder, Wilhelm H., 27, 36, 37, 39
Wagner, 34, 35
Wallenstein, 124
Werther, 26, 40
Wesen, 14, 111
Wilhelm Meister, 49
Worringer, Wilhelm, 12
Wundt, Wilhelm, 9, 52, 114

Y

Yeni Kantçılar, 114

Z

Zeus, 68
Zola, Emile, 24